aljadeedmagazine.com
فـكر حـر وإبداع جـديد
السنة السادسة
الجديد
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
مارس/آذار 2021 العدد 74

لبانة القنطار
الصوت الأوبرالي

شهرزاد المآسي

المرأة الساردة، والهوية المزدوجة، وانتحار العقل


ISSN 2057-6005


وليد نظمي

هذا العدد

في هذا العدد، وهو الثالث الممتاز هذا العام، مقالات فكرية ونقدية وفنية، وقراءات ومراجعات للكتب الجديدة، عربية وفي لغات أخرى، ورسائل ثقافية وحوارات وقصائد ويوميات. وفي العدد ثلاث ملفات، الأول تحت عنوان "شهرزاد المآسي"، والثاني تحت عنوان "شيخوخة الأمير الصغير"، والثالث تحت عنوان "أب وابن - الهوية المزدوجة".

يحتوي الملف الأول على 14 قصة لكاتبات من فلسطين والأردن، مع مقدمة تعريفية بكتابات النساء في هذين البلدين بدءاً من النصف الثاني في القرن الماضي، مع التركيز على نتاجات الكاتبات في ربع القرن الأخير، وتشير مقدمة الملف إلى التجارب الأنضج التي مثلتها الأسماء الرائدة التي أسهمت في رفع شأن القصة القصيرة النسوية، لاسيما التي برزت في سبعينات القرن العشرين وثمانيناته كهند أبوالشعر، رجاء أبوغزالة، زليخة أبوريشة، سامية عطعوط، ليلى الأطرش، سهير التل، تيريز حداد، إنصاف قلعجي، ليانة بدر، ليلى السائح، مي جليلي. أما الحقبة الحاسمة لظهور الأصوات النسائية وتعدّدها وتنوّع إنتاجها في البلدين المشار إليهما، فهي ما ندعوه بجيل التسعينات القصصي، فلقد تميزت حقبة التسعينات من القرن الماضي، بكثرة الأصوات النسائية وتميز إنتاجها، إلى جانب اتساع الوعي بالنبرة النسوية والتعبير عن قضاياها وصوتها مع التحرر نسبيا من الوصاية الذكورية.

14 قاصة، والقصص التي يضمّها الملف مكتوبة بأقلام كاتبات ينتمين إلى المرحلة الأخيرة على وجه العموم، وهي مرحلة بدأت مع ظهور جيل التسعينات من القرن الماضي وهي مستمرة إلى اليوم، ومعظم السمات الفارقة التي تسم الإنتاج النسوي الجديد قادمة من حصاد ذلك الجيل.

ويحتوي الملف الثاني على مقالة نقدية ونصوص مختارة من كتاب حمل عنوان "شيخوخة الأمير الصغير" وهو نص أدبي للكاتب والرسام اللبناني الفلسطيني نبيل أبوحمد عبارة عن تناص مع القصة البديعة التي وضعها الكاتب الفرنسي أنطوان دو سانت أكزوبيري.

أما الملف الثالث فهو حوار مع الكاتب السوري بالإيطالية شادي حمادي ونصوص من كتابه الأدبي المبتكر الذي سيصدر الشهر المقبل تحت عنوان "أب وابن - الهوية المزدوجة" وهو عبارة عن مواجهة أدبية بايوغرافية بين أب مهاجر وابنه المولود في ميلانو لأمّ إيطالية، ورحلة مواجهة للابن المولود في المنفى لأب مهاجر، وبحث في الهوية المزدوجة.

أخيراً نشير إلى الحوار الذي أجرته "الجديد" مع السوبرانو السورية والأكاديمية المهاجرة في نيويورك لبانة قنطار■

المحرر

مايسة محمد



aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
خطار أبو دياب، ابراهيم الجبين، رشيد الخيون
هيثم حسين، أمير العمري، مفيد نجم
عواد علي، شرف الدين ماجدولين

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
سلافة حجازي، أزاندا يعقول
سارة شما، صفوان داحول، فؤاد حمدي
علياء أبو خضور، خالد تكريتي، محمد ظاظا
إيفان دبس، جبران هداية، اسماعيل الرفاعي
أنس سلامة، حسين جمعان
محمد شبيني، ساشا أبو خليل

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

لوحة الغلاف للفنانة مايسة محمد



المحتويات

العدد 74 - مارس/ آذار 2021

خالد تكريتي



غلاف العدد الماضي فبراير/شباط 2020

هل قرأت هذا الكتاب؟

عن خيارات الأفراد في مجتمعات الأخ الأكبر

في حياتي عدد من المكتبات التي اقتنيت كتبها واعتنيت بكل منها على نحو ارتبط بالأمكنة التي عشت فيها. وعبّرت كل منها عن مرحلة من مراحل حياتي القرائية واهتماماتي ودراساتي في الأدب. ولطالما كنت الطالب والمعلّم معاً، ولم يكن لي من المعلمين من هم أفضل من الكتب. الكتب، باختيار شخصي ومزاج قرائي خاص، وغالبا ما كانت قراءاتي بعيدة، كل البعد، عن الموضات الدارجة في القراءة، وأعني بها تلك التي تعبّر عن نفسها في دعوات محمومة يوجهها أصدقاء لأصدقائهم لقراءة كتب بعينها.

***

في أواخر السبعينات سرت حمّى في دمشق اسمها "مائة عام من العزلة"، ظهرت عوارضها الشديدة على جلّ مَن عرفت، فكنت كلما التقيت صديقاً، وقبل أن أسأله عن حاله، كان يهاجمني بالسؤال: "هل قرأت مائة عام من العزلة؟". وكنت أجيب بالجملة نفسها: لا لم أقرأ، لديّ برنامج قراءات، عندما أفرغ منه سأقتني الرواية وأقرأها. إذّاك كنت أرى في وجه سائلي التعبير المشفق نفسه: كم فاتك إذن!

استمرّت تلك الحمّى سنتين، وربما أكثر. وفي عيد ميلادي الحادي والعشرون وصلتني هدية، فإذا بها رائعة غابرييل غارسيا ماركيز بترجمة سامي الجندي. إجلالا للصديق وضعتها في مكان بارز من مكتبتي، والواقع أنني لم أقرأ تلك الرواية لا في دمشق ولا في بيروت، رغم ما كان من ارتباطي بعلاقة صداقة حميمة مع سامي الجندي خلال سنوات إقامتي البيروتية، ولم أفعل في قبرص حيث أقمت لبضع سنوات وفي حوزتي نسخة موقّعة من المترجم. بعد مرور عقدين من الزمن جاء الموعد مع تلك الرواية الرائعة. ولا أذكر إن كنت شعرت بالأسف لكوني لم أقرأ هذا العمل في سنوات العشرينات.

في محاولتي لتحليل سلوكي اكتشفت، أن وراء إعراضي عن قراءة تلك الرواية ودعوات أخرى، قبلها وبعدها، لقراءة كتب بعينها، كان نفوري من الموضات ومما تلهث المجموعات وراءه، واعتدادي المبكّر بخياراتي المستقلة في القراءة، وعشقي للمصادفات الشخصية في اللقاء مع الكتاب، بعيدا عن الإشارات الفظة ذات الطابع الحماسي الصادرة عن أفراد يتبعون الحشد، حتى وإن كانت موفقة أحياناً.

أدرك الآن، أن طبيعة استجابتي لخيارات الآخرين في القراءة، وتطرّفي الشديد في النأي عن الدعوات الصادرة عن أصحابها وإشاراتهم إلى كتب بعينها، إنّما حرمني، على الأرجح، من قراءات ممتعة ومفيدة، لكن سلوكي المتطرف ساعدني في الوقت نفسه على بلورة علاقتي مع الكتب بحيث تستجيب لسعادتي الشخصية في القراءة ولمزاجي الخاص وحاجاتي المعرفية كشاعر.

***

الأرجح، أيضاً، أن نفوري من الموضة في القراءة، كان يغذّيه نفور من تلك الهيمنة التي فرضت على المجتمع السوري (حدث الشيء نفسه في مجتمعات عربية أخرى) من قبل النخب الانقلابية الحاكمة في السبعينات، عسكرية ومدنية، والتي صادرت الخيارات الفردية للأشخاص لصالح فرض ثقافي جماعي مزعوم يجيّش كل مظهر من مظاهر الحياة الخاصة بالأفراد ويؤطره في إطار أيديولوجي مزيّف وظيفته مسح وجوه الأفراد والهيمنة على أفكارهم ومخيلاتهم وإحالتهم إلى قطيع خاضع يسمّونه الجماهير. وقد جرت عسكرتهم بدءاً من ملابس الطلبة في المدارس الثانوية ذات اللون الموحد الكاكي، مرورا بكتاب القومية ذي النصوص الفاشية وهو الكتاب الفكري لجميع الشباب، وفق صيغة لا تعترف بالاختلاف ولا تتيحه، ولا تترك لذات أنا مفردة تعتدّ بخياراتها أو اختلافها. بل إن سبل النجاح للأفراد المنضوين في القطيع إنما كانت تمر من خلال النجاح في الإجابة عن جميع الأسئلة المتعلقة بخطابات "القائد الخالد" ونظرية الحزب و.. و... إلخ مما سطرته العصبة الحاكمة في حب "الأب القائد" و"الحزب الطليعي".

***

على خلفية هذه اللوحة، لم تكن مدارسنا في السبعينات تحتوي مكتباتها على روايات أو مسرحيات أو مجموعات شعرية، كما هو الحال، مثلاً، في المدارس البريطانية حيث أمكن لابني أن يقرأ "ماكبث" و"عطيل" و"حلم ليلة صيف" ومسرحيات أخرى لشكسبير، ويحلل مقاطع من هذه المسرحيات، بوعي وطريقة خاصين.

لم تكن قاعة الدرس في نشأتي المبكرة تحتوي على كتب من خارج المنهاج المدرسي، لا في الأدب ولا في الفكر ناهيك عن النظريات الأدبية وعلم الجمال وغيرها من كتب المعرفة، فلا قديم ولا حديث في الفكر مثلاً إلا "فكر الجماهير" الذي هو في حقيقة الأمر خطاب "الوصايا الخالدة" لقائد الانقلاب الذي احتل "الراديو" و"التلفزيون" و"الصحيفة اليومية" وخصص صفحاتها الأولى لخطاباته وأقواله وللقبه المبتذل (الأب القائد) المستلهم من التجربة الخرافية لكوريا الشمالية".

هذه الصورة البائسة للتربية الفكرية والجمالية في ظلال "دولة الأبد" لم تترك سوى هامش ضيق، ومساحة ملتبسة لصمت مراوغ تعتصم به الذوات اليافعة الحالمة بالحرية في نيل المعرفة، واكتشاف العالم بعيداً عن "نهر الجنون".

باتت المكتبات البعيدة عن آلة النظام، المشتغلة ليل نهار في حشو رؤوس الشباب بـ"الأفكار الخالدة"، هي الملجأ والملاذ للندرة من

الشباب الذي أفلت من حظيرة القطيع"، وأخذ يكتشف، بوسائله الخاصة وقدراته الذاتية، العالم الفسيح الممتد وراء الأسوار.

***

والنتيجة، أنني عرفت شباناً زاملتهم في سنوات الدراسة لم يفتح واحدهم كتابا سوى المقرر من كتب الدرس و"كتاب القومية" الإلزامي، ولطالما كان ذلك صادماً لي، ومدعاة للأسف، أن بعض من عرفت كانوا شباناً أذكياء وموهوبين، ولكنهم ذهبوا ضحية تلك "الشبكة الجهنمية" التي امتصت أدمغتهم، أو هي أتلفتها تماماً، وجعلتهم معرضين عن خزانة المعرفة، وغرباء عن دنيا الكتاب.

على خلفية هذه اللوحة الكئيبة، تشكلت مبكراً دوافعي في البحث عن كتب أخرى، غير تلك المقررة رسمياً. وتولد لديّ نفور مبالغ فيه من أيّ صيغة للوصول إلى الكتاب لا تأتي عبر بحث شخصي.

***

كانت الكتب بالنسبة إليّ عالماً موازيا للعالم الواقعي، نقيض واقع بائس ومخرجاً منه إلى عوالم لا تشبه عالمي الواقعي. فكانت مرة علامات ملهمة على طريق، ومرة مدنا غريبة مدهشة، ومرة أحلام يقظة مبهمة، ومرة أفكارا مضيئة، ومرة نماذج هندسية لخيال أصحابها عن الكون. ثمرة مغامرات عقلية وروحية، ولغات داخل اللغة، توسّع من شرايين القارئ قبل أن تطلق خياله. هكذا كانت الكتب بالنسبة إليّ.

والواقع أن تجربتي الشخصية أملت عليّ الإيمان بأننا لا يمكننا أن ننصح أحداً كيف يقرأ، بل من الجرم أن نفعل، إذا كنا نؤمن أن من حق كل منا أن تكون له طريقته في استقبال الأشياء، والإقبال عليها. ومن البديهي، والطبيعي، أن البعض يوفق بطريقته والبعض الآخر يخفق في العثور على ما يوافقه أو يصبو إليه، ولكن من حقه أن يخوض التجربة بحريّة.

شخصيا، كنت وما أزال موفقا، غالباً، في طريقتي في اختيار الكتب. فالكتاب غالبا ما لا يأخذ طريقه إلى مكتبتي إلا بعد فحص وتمحيص شديدين، حتى تلك التي تهدى إليّ من مؤلفيها. وليسامحني أصحاب الكتب التي أُهديت إليّ، ولم تصل إلى مكتبتي، فأنا مثلي مثل آخرين أخجل من رفض الهدية. ولأعترف بأنني، لم أكن صريحاً دائماً، لذلك أحياناً ما كنت أجد نفسي مضطرا لنزع ورقة من كتاب أهدي إليّ ليمكنني أن أعرضه على شخص ما موظف في فندق أو نادل مقهى. على أنني، غالباً ما أتجنب ذلك، مع بعض المؤلفين، فأوهمهم بأنني حصلت على الكتاب، وأن من الأفضل الاحتفاظ بالنسخة لقارئ آخر. المسألة ليست شخصية أبداً، فبعض أصحاب تلك الكتب من أحبّ الناس إليّ.

***

العلاقة بالكتب وبالقراءة تحيط بها لدى الكتاب طائفة لا تنتهي من الأسئلة، عن موضوعات القراءة، هوية القارئ وسبل القراءة، زمن القراءة، أمكنة القراءة، فضلا عن صيغ القراءة، وحالاتها، ومراميها، ومآلاتها، جملة كبيرة من الأسباب والعناصر التي تتشكل من خلالها شبكة مغرية من الموضوعات المؤسسة لعلاقة القارئ بالكتاب.

بالنسبة إليّ هناك دائماً برنامج القراءة، بوجهيه الثابت والمتغير، ولطالما كان لعنصر الوقت دور في المسألة. وكم من الكتب تقبع في رفوف مكتبتي وعناوينها المغرية تتقافز أمام عينيّ، منتظرة تفرّغي لها. القارئ الشغوف بالكتب في حرب ضروس مع الزمن.

***

ختاماً، تحضرني، الآن، ذكرى قديمة عن حادثة طريفة وقعت لي ولها دلالتها المتعلقة ببؤس ثقافة المدرسة. عندما واجهني شاب من كلية الطب كان زميلا لي في المراحل الدراسية المبكرة، وكان في حيرة من أمره، بسؤال مفاده: كيف تكتب الشعر؟

قلت لم أفهم السؤال. قال أقصد من أين تستخرج الكلمات؟ وأضاف: هل تجمع أبياتا من شعراء مختلفين وتصوغ قصيدة جديدة؟

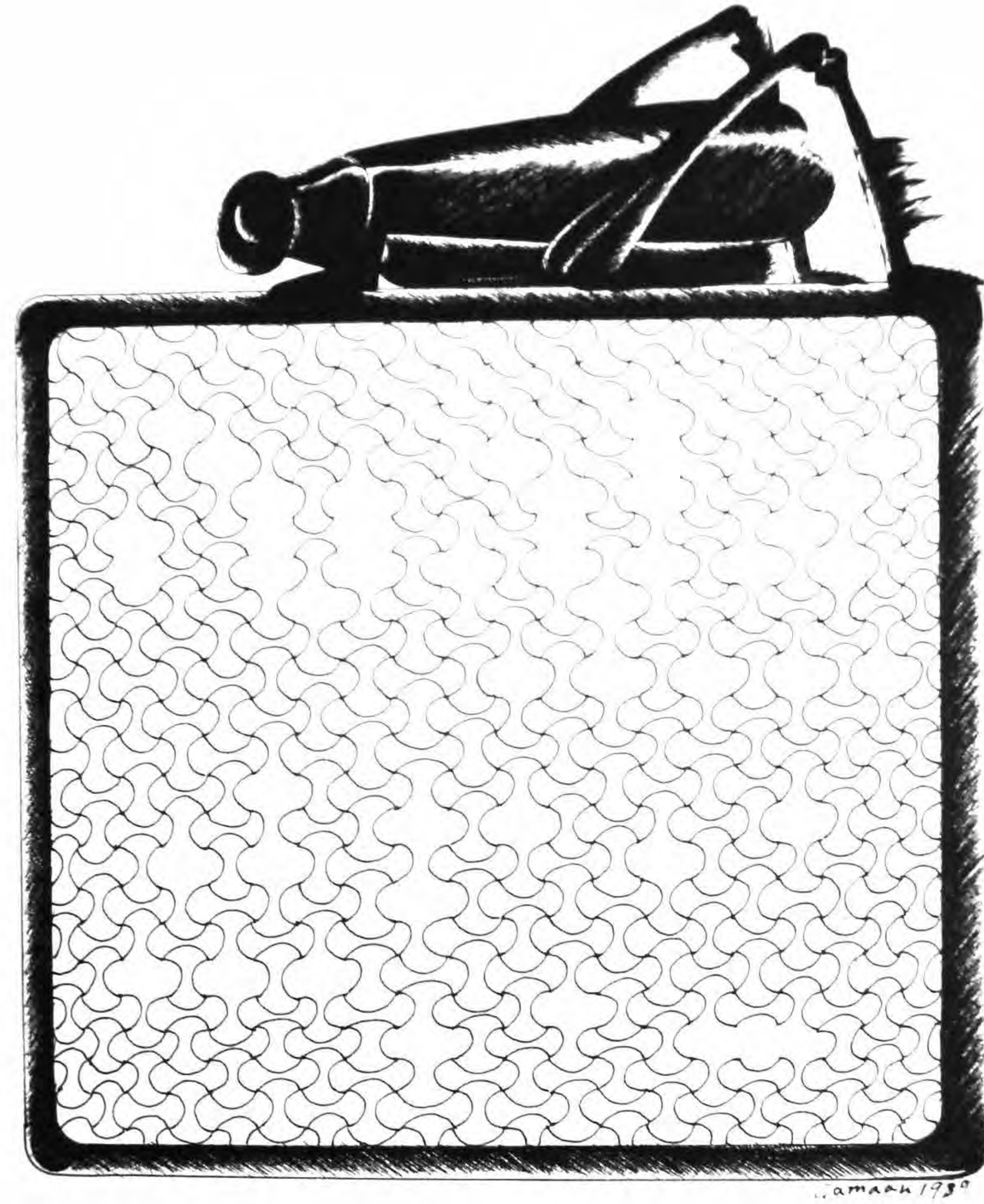
لم أستنكر سؤاله. وكان جوابي: تماما، وأضفت: آخذ بيتا من المتنبي غير مشهور، ومثله من البحتري، وربما من بدوي الجبل، أو عمر أبوريشة، وأدوّن هذه الأبيات كل في قصاصة، ثم أغمض عيني وأخلط القصاصات، وأرتبها على تسلسل ما، ثم أفتح عينيّ وأنظر في ما فعلت، فإذا به قصيدة جديدة.

إذّاك ارتسمت على وجه صديقي علائم الرشاحة، وقال. الآن فهمت!

حادثة تضج بالدلالات، تدمير الانقلابيين للذات المبدعة من خلال سحق الأنا، وسوق الفرد إلى حظيرة القطيع في مجتمع الأخ الأكبر ■

نوري الجراح

لندن في 1 آذار/مارس 2021





حسين جمعان

مقال

انتحار العقل

أحمد برقاوي

تواضع الناس والعلماء معاً على أن الانتحار قيام الفرد بإنهاء حياته تخلصاً من مشكلة، أو فقداناً للأمل في حياة افضل، أو ثمرة وضع نفسي من الاكتئاب الشديد وهكذا. عن انتحار كهذا لن أتحدث. ولا أعتقد بأن مدخلاً يقوم على الطب النفسي سيضيف كثيراً إلى الفهم العلمي النفسي والطبي لفكرة الانتحار. ولهذا فأنا هنا أتناول ظاهرة انتحار العقل بعيداً عن الخطاب الطب - النفسي.فما هي صور العقل المنتحر؟

تسمع في الأخبار بأن انتحارياً قد فجر نفسه في شارع كذا وفي ساحة كذا. هل هذا الذي فجر نفسه مات منتحراً. لاسيما وإن هناك من سيشيد ببطولة هذا الذي فجر نفسه بوصفه بطلاً وشهيداً.

دعوني أطرح السؤال في صيغة فلسفية كلية: هل الفرد الذي اختار الموت من أجل فكرة أو هدف أو بأيّ دافع أيديولوجي سببه انتحار عقلي أم لا؟

السؤال هذا لا علاقة له بأولئك الذين يُساقون إلى الحرب بفعل قوانين الدول والخدمة العسكرية في الجيوش. فهؤلاء سواء كانوا في خدمة إلزامية أو تطوعية لم يتخذ أي فرد منهم قراراً بالموت.

إن سؤالي خاص بذاك الذي قرر أن يموت من "أجل". إن سارتر وكامو قررا، حين انتسبا إلى حركة المقاومة الفرنسية للاحتلال الألماني أن يموتا من أجل ولَم يموتا، فاتخاذ القرار الفردي في القتال من أجل هو فعل انتحاري من أجل غاية تفوق قيمتها قيمة الحياة. وهما من فئة فلاسفة ولَم يلعب أحد بعقولهما .وكان يمكن لمصادفة ما أن تزهق روحيهما.

فالفرد الذي قرر الموت من "أجل" بإرادة حرة أو باقتناع إرادته بخطاب يدعوه لاختيار الموت من أجل هو شخص قرر الانتحار حتى لو لم ينتج عن قراره موته، إنه صاحب عقل قد انتحر.

والتضحية بالجسد من "أجل"، دون أن ينعم الجسد بتحقق الغاية التي من أجلها تمت التضحية هي تضحية ذات معنى بسبب انتحار عقلي، لأنها تضحية من أجل المعنى، إن شئت قل: هو انتحار ذو معنى، فيما الانتحار المرضي - النفسي، لا يتم إلا بالشعور بفقدان معنى الحياة.

وسائل يسأل: لماذا لا يكون هذا الانتحار من "أجل" شكلاً من أشكال الحالة المرضية؟

باستطاعتي القول إن الموت من "أجل" حالة شخص غير سوي. لأنه جعل من قيمة ما أهم من قيمته حياً.

الموت هنا قرار عقلي. أجل هو قرار عقلي، اتخذه عقل ما. إن كلمة عقلي هنا لا تحمل معنى قيمي، بل عبّر عن نوع العقل الذي اتخذ قرار الموت من أجل. فكل ما يصدر من سلوك عن الإنسان إنما يصدر عن عقله، حتى لو بدا سلوكه لاعقلياً، فاللاعقلي هذا مصدره العقل نفسه.

ما هي هذه القيم التي هي أثمن من قيمة الإنسان والذي تحمل شخصاً فرداً على الموت من أجلها منتحراً؟

قبل أن أجيب عن هذا السؤال لا بد من محاولة تحديد الانتحار العقلي بوصفه مصطلحاً يشير إلى منع العقل من التفكير في إلغاء علاقته بالواقع الذي أنتجت ترابطات العقل المنطقية. فكل ترابط منطقي لم يكن صادراً عن ترابطات الواقع ليس منطقياً.

فالعقل يحافظ على مبدأ السببية حين يرد ظاهرة واقعية إلى سبب وهمي، لكنه يحطم مبدأ السببية العقلي الذي أنتجته العلاقات الواقعية. فكل سبب لا يكون واقعياً ليس سبباً، وارتكاب الخطأ لا يلغي واقعية السبب فالخطأ منتم إلى الواقع. ففي المعرفة العلمية لا يمكن أن نرد تفسير الوقائع إلى أسباب لاواقعية، ولكن قد يخطئ العلم برد هذه الواقعة أو تلك لسبب واقعي لا يكون هو، وهذا هو الخطأ العلمي، ولهذا فالعلم يصحح نفسه دون

فؤاد حمدي

FUAD HAMDI 2021

توقف.

إن انتحار العقل يظهر في عالم تفسير الوقائع التي تحتاج إلى أسباب واقعية، فتفسير حوادث الطبيعة الكارثية بغضب إلهي مثلاً لا يصدر عن عقل يفكر، وإنما عن عقل منتحر.

إن انتحار العقل يقود إلى انتحار الجسد من أجل قيمة هي في وعي العقل المنتحر أعلى وأهم من وجود الكائن البشري حياً. الإله الذي يموت من أجله الإنسان الفرد ليس هو الإله الحاضر في الوعي الشعبي بوصفه إله الرجاء والخلاص، فالمؤمن الذي يرفع يديه إلى السماء متوسلاً إلى الإله الذي يعبده المساعدة هو على يقين بأن الإله سيستجيب له، ولهذا هو يحبه، ولا يفكر بالموت من أجله، بل يحب الحياة ويطلب رجاءً من الإله أن يساعده على حب الحياة.

إن الإله الذي أصبح عنصراً في أيديولوجيا تسعى إلى السلطة، وكل أيديولوجيا إنما تسعى لاستلام السلطة، يتحول إلى الغاية من التضحية بالأنا.

فانتقال إله الحياة وحب الحياة إلى إله التضحية بالحياة هو إله أيديولوجي سياسي. بهذا المعنى إن الانتحار هنا يتم من "أجل". إن شاب في مقتبل العمر يظهر على شاشة التلفاز ويعلن بكل فرح بأنه سيقوم بالتضحية من "أجل". فالخطاب الذي تلقاه من مسؤول عمليات التضحية بالجسد انتحاراً خطاب ولد لدية القناعة المطلقة بعظمة عمله وبالمكافأة الكبيرة جداً التي سيتلقاها في الآخر على فعله هذا، لأن التضحية، في الخطاب، قد تمت من أجل الإله.

العقل الصندوق

تشهد الحياة الثقافية بعامة، وعلى امتداد العصور، ظاهرة الترديد والإبداع، والتعصب للقديم، واستحسان التجديد والجديد. ولهذا فإن الصراع بين التعصب والانفتاح، والترديد والتجديد، وأنصار هذا وذاك، قديم ولا ينتهي ولن ينتهي.

يبرز العقل الصندوق بوصفه عقلاً لا يفكر إلى بذلك المخزون الميت الذي يحوله إلى خطيب الترديد، والصندوقيون هؤلاء يقفون بالمرصاد أمام كل قول جديد شكّل انزياحاً عن مألوفهم من القول. فهذه العقل لا ينتج خطاباً، بل يردد قول الخطيب دون أن يجهد نفسه بحظ من التفكير ولو كان قليلاً.

ليس هذا فحسب، بل يتحلق حول العقل الصندوقي مجموعة من القرّاء يجعلون من مخزون الصندوق مدخلاً وحيداً للقراءة، ويذمون كل قراءة تختلف معهم ولها مدخل تختلف عن مدخلهم. وهنا تكمن الطامة الكبرى.

فإذا كان العقل نفسه صندوقاً، فما بالك بتلميذ الصندوق، وموقف تلميذ الصندوق من النص الجديد. وغالباً ما يكون تلامذة الصناديق أكثر عنفاً من الصناديق أنفسهم. وهذا أمر قابل للفهم ولكن ليس للتبرير. فأنت إذا تجاوزت مرجع الصندوق في هذا المبحث المعرفي أو ذاك، وأظهرت هشاشة وعي الصندوق، فما الذي يتبقى من تلميذ الصندوق؟

العقل الصندوق عقل مغلق، ليس مهماً ما يختزن، إن كان تحفاً قديمةً أو لباساً بأزياء جميلة، مجوهرات حقيقية أو مجوهرات زائفة، حكماً موروثة أو قيلاً لغواً، نصوصاً دنيوية أو نصوصاً لاهوتية. صحيح بأنه يعرض مخزونه الذي جمعه من هنا وهناك، لكنه يحتفظ بروح الصندوق.

العقل الصندوق يستظهر، يمتثل، يجمع، يشاجر ويشتم ويُعتم.

لا يحسبن أحد بأن العقل الصندوق صفة أخلاقية خاصة بالتيارات الأصولية العنفية والأيديولوجية الدينية فقط، وإنما التعصب الصندوقي بنية أخلاقية عدوانية تجاه الآخر المختلف. علماني عدمي تجاه الدين يكتب بك وإليك جمل المديح التي تخجل من قراءتها، ما إن تختلف معه في رأي أو موقف، حتى يتحول المديح إلى هجاء وقح. التعصب ذهنية أخلاقية مدمرة للتعايش وللفردية الحرة والمتحررة. لما كان العقل الصندوق عقلاً متعصباً فهو مستقل بذاته. هو دين قائم بذاته مهما كان القناع الأيديولوجي له، القومية، الدين، العلمانية، الطائفية، العنصرية. التعصب دين المجرمين، عبدة القوة الهمجية، الذين لا يجيدون إلا فنون القتل، أسرى الجهل المقدس - لاهوت الظلام.

العقل الخطبي

ينتج العقل الصندوقي العقل الخطبي. لقد تعارف الناس بأن خطباء الجمع والآحاد والسبوت هم شيخ وخوري وحاخام وما شابههم، يعتلون المنبر ويلقون على الناس خطبة في موضوع ديني حول الخلق والخير والعقاب والثواب وآداب السلوك.. الخ. لكنهم يعودون في كل ما يقولونه إلى الكتب المقدسة وأقوال الأنبياء والفقهاء، والقصص وسيرة الصالحين. إذاً، هم من الزاوية العملية لا يقولون شيئاً من إبداعهم، بل يستندون إلى قول سابق هنا وأثر تم هناك.

ولا يحسبن أحد بأن خطباء الجمع والآحاد والسبوت وقف على شيوخ كل دين، بل لتجندن في كل مبحث معرفي في الفلسفة والأدب والعلوم الإنسانية خطباء، لا شغل لهم سوى ترديد ما قال هذا المفكر أو ذاك، وما كتب هذا الفيلسوف أو ذاك، وما ألف هذا الناقد أو ذاك، وما أتى على ذكره عالم الاجتماع هذا أو ذاك، وهكذا.

والعقل الخطبي يقف بالمرصاد أمام كل قول جديد شكل انزياحاً عن مألوفهم من القول. وهو أقرب إلى ما سماه ابن رشد الخطاب الخطبي.

يتميز العقل الخطبي، بعامة، بأن عقل يقول ما يعرفه الناس وما هو متوافق مع رغباتهم وذهنيتهم، ولهذا يتوافر العقل الخطبي على شهرة كبيرة من الجمهور، فالجمهور يميل إلى ما يعرف.

ولا يحسبن المرء بأن العقل الخطبي هو المختلف عن العقل الجدلي والعقل البرهاني كما جاء عند ابن رشد، وإنما هو حاضر في كل صنوف المعرفة والأدب. فالقصيدة الجمهورية التي تمتلئ بالقدح والذم والشتائم العامية تجد استحساناً شديداً لدى الجمهور بمعزل عن قيمتها الجمالية والفنية المبدعة.

وبالتالي فإن جمهورية العقل الخطابي تمنحه حضوراً لدي كل الجماعات الجمهورية على اختلاف مشاربها.

العقل النكوصي والعقل الساكن

ينتمي العقل النكوصي إلى وعي زائف بحركة التاريخ، وعي لديه ثقة باستعادة ما تقدم عليه الزمن وماتت شروط ولادته إلى غير رجعة، في وعي كهذا ينام المستقبل في الماضي وما على الإرادة النكوصية إلا إيقافه ليغدو حاضرا. ونحن نشهد اليوم انبعاث العقل النكوصي بطريقة لم تخطر على بال روح التاريخ. فالحركات العنفية الشيعية كأحزاب الله وأنوار الله والخلافة والنظرة وما شابه ذلك في بلدان كثيرة لديها ثقة مطلقة بأنها قادرة على استعادة الماضي. وهم صم عن نداءات التاريخ.

أما العقل الساكن فهو لا يختلف كثيراً عن العقل النكوصي. لأنه هو الآخر ينفي المستقبل الحقيقي، الموجود في الآتي الجديد، ويظن آثماً بأن سلطته الدكتاتورية لا تجري عليها نواميس التغير والتحول والتبدل، إنه عقل مصاب بداء الصمم التاريخي الذي لا يسمع صرخة التاريخ التي صاغها الوعي الشعبي: بقاء الحال من المحال.

إن قوة العقل السكن العنفية العسكرتارية والأمنية والميليشياوية قادرة على إطالة زمن السكون، ولكنها تفضي إلى انحطاط كلي مجتمعي، لا يبقي ولا يذر حين انفجاره.

يرفع العقل النكوصي والعقل الساكن في وجه عقل التغير والسيرورة والعصر شعار الخصوصية التي يتحجج بها لرفض أي مطالبة بالتغيير، وهو يعلم بأن الخصوصية التي يتبجح بها ليست سوى حجة أيديولوجية زائفة.

وكلما كان العقل الساكن هزلي وكوميدي كانت نتائج انهياره مأسوية، ولكنها سمة من سمات المسخرة التاريخية.

يظن العقل النكوصي والعقل الساكن بأنهما بتسلحهما بالأيدي بالأيديولوجيات ذات الشعارات الأخيرة لدى الجمهور قادرين على الانتصار على منطق التاريخ والحياة. هذا الوعي الزائف يلغي أي نوع من أنواع الحوار، لأنه وعي لا يعترف بالأصل بالآخر المختلف.

العقل الآلي يدمن البقاء في الكهف، والمرور بجوار الحياة، والبقاء على الشواطئ البليدة، والهروب من نور الحقيقة. إنه المتعة بالعجز، لا علاقة له بالجمال، غريزة تمشي على قدمين، وذوق وضيع موروث.

العقل التقميشي

يعرّف التقميش في اللغة بأنه الجمع من هنا وهناك. فيكون التقميش في الكتابة التفصيل واللصق كما تقول عامة العرب. والكاتب القمّاش لا يخرج عن كونه يعمل عمل النمل، فيما الكاتب المبدع يشتغل شغل النحل.

يحط العقل على هذا النص أو ذاك، ويبدأ بالعرض، ويحشد ما شاء من الفقرات حول الموضوع، وينظمها ويسردها إما تباعاً أو كيفما اتفق. ولن تتزود إذا كنت من أهل العلم والمعرفة بأيّ زادٍ جديد يغني معرفتك من القمّاش. ولكنك إن كنت ممن يسعى للمعرفة دون عناء، ولست من أهلها، فإنك قد تجد ضالتك عنده. غير أنك إذا جعلت من القمّاشين مصدر معرفتك، فإنك لن تعرف حقيقة الفكرة. فإذا ورد هيجل في نص مقمش فهذا لا يعني أنك قد تعرفت على هيجل، بل ويحصل أحياناً بأن القمّاش نفسه على غير دراية بهذا الفيلسوف. الكتابة من حيث أهميتها هي كتابة عن فكرة لمعت في ذهن الكاتب وجعلته يفكر بها، وراح ينقل تفكيره هذا على الورق، وعلى صفحات الكمبيوتر الآن. ويمكن القول إن الكتابة النظرية هي تفكير بالفكرة.

ماذا يعني أن نفكر بالفكرة؟ ها أنا قد لمعت في ذهني، وأنا أتأمل بعض المكتوب في وسائل النشر، فكرة التقميش. إذاً الفكرة تولد عبر التأمل في وقائع الحياة، فتكشف عن صفة جوهرية لهذه الواقعة أو لمجموعة من الوقائع، فتجعلها موضوع تفكير وأسئلة. ولكن في البداية تصف الواقعة التي ولدت الفكرة، أي تعرض الفكرة. ها أنا قد وصفت الظاهرة التي هي التقميش، لكني لم أسأل بعدُ السؤال الأهم: ما الذي

يحمل كاتباً ما على التقميش؟ لماذا يتحول كاتب إلى قمّاش؟

في الجواب عن هذا السؤال أبحث عن الأسباب الممكنة المتعلقة بالقمّاش. فالقماش لا يتوافر على عقل استدلالي منطقي، من جهة، كما لا يتوافر على قوة عقلية مبدعة، من جهة أخرى، إنه كاتب ويعوزه الهاجس المعرفي، فلا يقيم علاقة جدية بالموضوع كما أنه فقير بالزاد المعرفي. لهذه الأسباب مجتمعة، أو لأحدٍ منها، يستسهل القمّاش الكتابة بالجمع من هنا وهناك، ولديه من أدوات الربط اللغوية ما يكفي لإيهام القارئ بوحدة النص.

إذاً التقميش تعبير عن عقل تقميشي، وطريقة في التفكير، فالتقميش ليس مجرد انعكاس لضعف في الكتابة فقط، وإنما هو ثمرة ضعف في الضمير الأخلاقي في كثير من الأحيان.

فالقمّاش يقوم أحياناً بدور السارق دون أن يعلن عن مصدر سرقته، ولحسن الحظ فإن «النت» اليوم مراقب مجاني للسرّاق القماشين. ولكن هناك نوعاً من القماشين الذين يثقلون النص بالمراجع والأسماء الكبيرة، ويعتقدون بأنهم بذلك يقدمون جهداً بأمانة علمية.

لكن الفكرة الجديدة، التي تلمع في الذهن، تستدعي معها كل طاقة التفكير والتوتر الذي لا يكف عن جعلك متيقظاً على نحو تشعر فيه بالغبطة.

ولا يحسبن أحد أن التقميش وقف على كتاب النثر فقط، بل إنك لتجدن من الشعراء من حشد من هذا الشاعر أو ذاك صوره ومعانيه مقلداً لا مبدعاً، أو قد تجد شاعراً يحشد الصور المألوفة العامية ويفصحنها فتنال استحسان العوام. وهذا النوع من التقميش الشعري موجود على نطاق واسع.

ومن أغرب أنواع العقل التقميشي وجود ظاهرة العقل التقميشي السياسي، وهذا النوع من العقل تجده في هروب الشخص في اللحظات الحاسمة من التاريخ التي تستدعي موقفاً واضحاً وصريحاً ومعلناً من الصراع. فتراه يقدم خطاباً يقوم على نوع من الحياد أو مع هذا وذاك. أو اتخاذ موقف يردفه بـ«ولكن». ولكن هذه هي لكن التحسب والمحطة الاحتياطية للانتقال. والتقميش أياً كان نوعه وصنفه إفقار للحياة وفقر في الحياة.

العقل الآلي

دعك يا صديقي، من فكرة تعين العقل في التاريخ عند هيجل. واذهب إلى تعين عقل الفرد في الحياة. الإنسان عقل يظهر، في الاعتقاد يظهر، في القيم العملية يظهر، ويظهر في اللغة، في عالم الجمال، يظهر في الحب والكره وفي العلاقة مع الآخر.

الإنسان بوصفه ظهور عقله، وتعينه بالممارسة، لا يستطيع أن يختبئ وراء القناع، ويجب أن لا يفعل ذلك.

هناك نوعان من العقول الفردية التي تنتمي للكلام: العقول الآلية والعقول الحرة. ومعرفة ظهور العقل الآلي أو الحر المتعينين في الكلام لا تحتاج إلى كبير عناء. فالسيرة الذاتية للحبر لا تتغير بتعدد ألوان الحبر، لأن للكلام روح واحدة.

العقل الآلي هو عقل بقال متخصص بإنتاج سلعة للبيع. فيما العقل الحر يصنع أفقاً للطيران.

العقل الآلي لا يحزن ولا يحب لأنه بلا قلب، ولا يغضب لأنه بلا كرامة، ولا يفكر لأنه عدو الحقيقة.

شتان بين خوف العقل الآلي وقلق العقل الحر.



فؤاد حمدي

العقل الآلي يخاف على وضعه، يخاف أن يخسر وضعه، ولهذا فإن الخوف على الوضع لا ينجب إلا تعلم الزحف على ركب لم تعد تحس بالألم. والخوف على هذا الوجود الزائف يولد لدى العقل الآلي الحقد على الوجود الأصيل الذي يعيش فيه ومن أجله العقل الحر القلق.

العقل القلق قلق بسبب الوجود، ومن أجل الوجود، عقل يعيش دائماً باحثاً عما وراء.

وتلاحقه فكرة لا معقولية الوجود الذي يختزن في داخله العدم.

العقل الآلي يخاف من الموت، ويتشبث بالحياة بأظافر متسخة أو عليها آثار دماء اغتيال آخر.

فيما العقل الحر يسخر من الموت لأنه يسخر من وجود لا معنى له إلا ذلك المعنى الكلي الذي يمنحه له لعقل الحر القلق.

العقل الآلي يخون، والعقل الحر يتمرد.

العقل الآلي يخون من أجل وضعه، يخون سيده من أجل الخضوع لسيد آخر، العقل الحر يتمرد على العالم على الوضع ولا سيد له، سوى سيادته على ذاته وعلى الوجود كله.

يتساءل العقل الآلي بنوع من الحمق المكثف: كيف لذات أن تفقد وضعها الخاص المعلوم من أجل الوضع العام المجهول؟ يعود تساؤل كهذا إلى طبيعة العقل الآلي

حيث المستقبل لديه هو حاضره فقط، إنه يتشبث بروح حاضره، ولا يخون حاضرة إلا لقاء حاضر شبيه أكثر امتيازاً وأصفاده مشابهة للأصفاد التي خانها.
أجل العقل الحر يحلق باحثاً عن أجوبة لأسئلة أجنحة المتمردة، الأسئلة التي لا تنفد، لأنها بنت الوجود الأصيل.
بين متعة الوجود الزائف بزيفه وفرح الوجود الأصيل بأصالته فرق في معنى الحضور. كالفرق بين ماهية الأشياء الجامدة، وماهية وجود الذات، وجود الذات الذي لا ينفصل عن انتقالها الدائم لصناعة وجودها النوراني.

العقل الأعشى

لست بمناقش ما إذا كان الأعشى يعرف الحقيقة ولا يريد أن يراها، كل ما أعرفه بأنه لا يرى الواضح والمتميّز من الوقائع والحقائق، وليس هذا فحسب بل ويقدّم عُشْوه على أنه الحقيقة بذاتها..
العقل الأعشى هو الذي أعمته مصالحه الضيقة عن الاعتراف بالحقيقة والواقع، فراح يختبئ وراء اللغة الميتة التي ما عادت تهزّ عرقا في جسد أحد من الناس.
أن تكون شاعرا وأعشى فتلك فضيحة الفضائح، ليس من شيمة الشاعر، الذي هو في ماهيته روح يتمرّد على اللغة والعالم والقبح والعبودية، أن يكون ذا عقل أعشى يدافع عن الشر.
ليس من شيمة الروائي الذي هو في حقيقته كائن جوّاب للعالم وللفضاء المجتمعي أن يكون أسير صغائره، سواء كانت مصالح ضيقة أو هوية أضيق. قد تقتلك الدهشة من جمهور كبير من أكاديميي جامعاتنا، يعيشون داخل قاعات الدروس دون أن تكون لهم علاقة بما يجري في أوطاننا، بنوع من الترفع الزائف، أو قل هروبا من الواقع عبر ترفع زائف. وإن المرء ليتساءل كيف لأكاديمي ممتلئ عقله معرفة ويكون في الوقت نفسه ذَا عقل أعشى؟
لا شك أن هذا الفقر الروحي الذي يحول دون اندراجه في شؤون الحياة، ويحول دون انحيازه إلى صناع الحياة، لا يجعل من عقله عقلا أعشى فحسب، بل وأعمى بالمرّة.
أجل لا يكون العقل الأعشى إلا ثمرة للروح الأعشى، أو تعبيرا عن الروح الأعشى.. ومن حسن حظ الحياة أنها تخلق على نحو دائم العقل البصير والروح الوقاد، وعند ربيع العرب الدليل.
والأدوات الأساسية للتفكير هي المفاهيم. والمفاهيم هي كلمات - أسماء تدل على أشياء: إنسان، طريق، مجلة، طعام، بيت.. الخ. وفي الحياة اليومية لكي نفكر نستخدم مئات المفاهيم الشائعة. وبالتالي فإن البشر في حياتهم العادية يفكرون وفق مفاهيم الحياة العادية. هذا المستوى من التفكير عملي جداً وشائع بين الناس أجمعين من شرق الأرض إلى غربها ومن شمالها إلى جنوبها.
ولكن هبّ أن شخصاً أراد أن يفكر بالكون فهل يستطيع أن يفكر بالكون بمفاهيم الحياة اليومية؟ أو هل يستطيع أن يفكر دون أن يكون ممتلكاً لمفاهيم علم الفلك ودلالاتها، كالحركة وسرعة الضوء، والانفجار الكبير، والثقب الأسود، المادة المظلمة والطاقة المظلمة الخ. إذا راح يشخص يتحدث عن علم الفلك دون أن يمتلك مفاهيم علم الفلك فإنه عملياً لا يفكر. فالتفكير العلمي مستحيل دون مفاهيم العلم.
فمستوى التفكير العلمي يتحدد بمفاهيم كل علم من العلوم وليس بمفاهيم التفكير العادي الذي يتحدد بمفاهيم الحياة اليومية العادية.
ولقد لاحظت ظاهرة عامة في الوطن العربي راحت تستفحل وهي أن عدداً ممن يتحدثون في مجال المشكلات الاجتماعية والسياسية لا يمتلكون العدة المفهومية للعلوم الإنسانية فتراهم لا يفكرون.
فهم يستسهلون الحديث في عالم السياسة عبر أحكام القيم والقَدْح والذم التي لا تقول شيئاً عن الواقعة السياسية.
كيف يمكن الآن أن نفكر ونقدم خطاباً في فهم ما يجري في بعض بلدان العرب دون أن عدة مفهومية خاصة مستخدمة في الفكر السياسي أو علم السياسة أو الفلسفة السياسية كمفاهيم: الدولة، وصورة الدولة ونمط الدولة، والسلطة، والعصبية، والذهنية، والمصلحة، والأيديولوجيا والطبقة، والفئة، والنخبة، والعلاقات الدولية، والقانون الدولي، والفاشية، والديمقراطية، والدكتاتورية، وعبادة الفرد، والشعب، والأمة، والمجتمع المدني، والعنف، والحزب، والنقابة.. الخ.
وقائلٍ يقول هل إذا فكر الإنسان باستخدام هذه المفاهيم يكون تفكيره صحيحاً؟ طبعاً ليس بالضرورة أن يكون تفكيره مطابقاً للواقعة، ولكن الاختلاف يظل في حقل التفكير العلمي فقط الذي قد تفسده المصلحة والانحياز. فضلاً عن ذلك إن هذه المفاهيم هي جزء لا يتجزأ من مناهج التفكير. لكن المفاهيم نفسها ذات حياة وتتجدد بتجدد الواقع نفسه، فالعقل ابن الحياة هو عقل المفاهيم المتجددة، وعقل الإبداع المتجدد، وهذا هو العقل النقيض للعقل المتحجر.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

فؤاد حمدي

ثمار العقل الآثم

خيرية العلم والمنافع الشريرة للسياسة

عبدالعالي زواغي

تدين البشرية بجزء كبير جدا من تقدمها وتحسن طرائق عيشها، إلى الفتوحات اللامتناهية التي جاءت مع التطور البديع للعلوم والتقنيات، والفيض الغزير من النظريات والتطبيقات التي تغلغلت في أدق تفاصيل الحياة اليومية، بعد رحلة طويلة وشاقة من التراكم الذي ضاعف كل مرة من رصيدها المعرفي والفكري والحضاري، وجعلها ترتفع شيئا فشيئا عن مستوى سائر الأناسي الأخرى التي تقاسمها الأرض، بعدما كانت مشغولة باتقاء البرد والجوع وصد عدوان الحيوانات، متوهمة بأن الدنيا مملوءة بالقوى المجهولة والإرادات المتعسفة المستبدة، ومع ذلك فقد بزغت من لب هذه الحقيقة المتواضعة، ما يسميها ألبير باييه "الملحمة الإنسانية الكبرى"، ملحمة تجسدت وانبثقت حين شرع الإنسان يتحرر بالفكر، ويتحول تحولا فذا ومذهلا، من مخلوق يرتجف إلى مخلوق يعرف؛ ليأتي عصر النهضة في أوروبا مدشنا لفجر جديد في حياة البشرية، من خلال حفره لانعطافة بالغة الأهمية قادت في النهاية إلى صياغة ملامح العالم اليوم بكل وضوح؛ فقد عاد العلم إلى الظهور أكثر تألقا وأشد إقداما مما كان عليه من قبل، وإذا بنا في عهد كوبرنك وغاليلي وكبلر نشهد تلك الإنسانية نفسها التي كانت فيما مضى مُكبّة على الأرض، باحثة في قلق عن سبل العيش، وقد قذفت بنفسها تبتغي أن تفتح السماء، وانهزمت الكواكب، وسارت تحت لواء القانون الكبير الذي صاغه نيوتن (1).

لقد كان العلم بكل فروعه ومجالاته المعرفية، في مقدمة الحرب على السلطوية ودكتاتورية التخلف والخرافة، ونحن ندين اليوم للعلم بتحرير الجنس البشري من نير الاستبداد وطغيان أصحاب الأفكار القديمة البالية، كما ندين له أيضا بالحرية الفكرية المتزايدة، حتى أضحى العلم والتنوير صنوين أو اسمين لشيء واحد (2).

كل هذا التطور، الذي حمل وعودا طوباوية جميلة وآسرة، تحقق بعضها مقدما صورة مشرقة عن جمال العقل البشري وقوته الإبداعية والخيرية، لم يكن بمنأى عن الاستخدام السيء وتوظيفه في مآرب أخرى تجافي روح العلم وغاياته ومقاصده، خاصة عندما نحا الساسة وأصحاب السلط والحكومات ناحية الاستقواء بالعلوم والتقنيات المختلفة، لدعم تفردهم وأيديولوجياتهم واستبدادهم وتقويض إرادة الشعوب بما يلائم توجهات السلطة السياسية وخدمة أهدافها، في تزاوج مرضي وقسري فرضه الاستبداد على العلم، مشوها بذلك الجوهر الحقيقي للعلم باعتباره البحث عن الوقائع والقوانين بحثا بريئا (3)، حيث يمكن اليوم رصد تجلي هذه الثمرة الآثمة من خلال الترابطات الوثيقة التي أصبحت تنظم العلاقة بين التجمعات العلمية وبين أجهزة ومؤسسات السلطة السياسية (4)، إلى الحد الذي قاد عالما كبيرا بحجم ومكانة ألبرت أينتشين إلى النظر نظرة موغلة في التشاؤم جراء هذا الانحراف المريع في الاستخدام، نافيا أيّ غاية نبيلة وشريفة للعلم، لأن هذا الأخير، حسبه، لم يستخدم حتى اليوم سوى في خلق العبيد؛ ففي "زمن الحرب يستخدم في تسميمنا وتشويهنا، وفي زمن السلم يجعل حياتنا قلقة منهوكة ومرهقة" (5)؛ أما الكاتب الفرنسي سيوران المتوفى عام 1995، فقد حاول أن يعدل من سوداوية هذه الصورة ويرسمها في اتجاه آخر، بالقول بأن التقدم الإنساني حاصل ولكن



فؤاد حمدي

دون تحقيق تقدم فعلي، وكل خطوة ضئيلة في التقدم سنندم عليها فيما يقبل من أيام، وكل إنجازات الجنس البشري ستتوجه في النهاية ضدنا وإلى صدورنا (6).

ولعل هذه الفكرة تجد مسوغا لها حتى في العالم القديم، بداية من أرخميدس (-257 212 ق.م) الذي كان له حظ في زيادة معارف البشر، لكنه في الجهة المقابلة ساهم في إنقاص أعمارهم، فقد استحدث مخترعات آلية عجيبة وضعها تحت تصرف هيرون ملك سيراكيوز، في حربه ضد الرومان، وقتل في النهاية على يد جندي روماني بينما كان مستغرقا في حل مسألة رياضية (7)، وقد استمر تطويع التطبيقات العلمية والتقنية في إفناء الآخرين منذ ذلك الحين حتى وصل الأمر إلى حدود خيالية، بالقذف بكل ما جادت به علوم الذرة والبيولوجيا والرياضيات والفيزياء وغيرها من العلوم في ساحات الحرب وإخضاع الآخرين والسيطرة عليهم بما يملكون من معرفة، بغض النظر عمّا تثيره هذه الممارسات من مماحكات ونقاشات دياليكتيكية في ساحة الفلسفة الأخلاقية، لعل أبرزها موقف جان جاك روسو القادم من عصر الأنوار، الذي أبدى امتعاضا من التطور الكاسح للعلم في زمانه دون كوابح، وتجلى ذلك في مقالة "خطاب حول العلوم والفنون" التي دونها من أجل مسابقة أكاديمية ديجون بفرنسا سنة 1750، وظفر بها على جائزة الأكاديمية في جوابه عن سؤال "هل أسهم إرساء العلوم والفنون في تطهير الأخلاق؟"، جاء جواب روسو بالنفي، وبيّن فيه العلاقة العكسية بين تطور العلوم والفنون وفساد الأخلاق بتراجع الفضائل التي تربى عليها الوعي الأوربي منذ الدرس الأخلاقي الإغريقي العريق، فيما كان عصر الأنوار متفائلا بالتطور الحازم للبشرية نحو ما يغذي طموحاتها ويجلب لها السعادة، أبدى روسو موقفا متشائما أمام انهيار الفضائل بمقدار صعود العلم (8).

في العصر الحديث، تأسست بيروقراطية

من أجل البحث والتطوير على مستوى الحكومات، كما تأسست المعاهد العلمية للاستشارة التي تعكس وظائفها الديالكتيك الخاص لنقل العلم إلى البراكسيس السياسي (9).

ومن المعلوم أن حكومة الولايات المتحدة ترعى لوحدها خمسا وثلاثين من مثل هذه الوكالات العلمية، في إطارها يتكون تواصل دائم بين العلم والسياسة، يتعاظم دورها كلما كان هنالك توزيع لمهام البحث الاختصاصية، والمسألة تدور في الحوار بين العلم والسياسة حول سياسة بحث طويلة الأمد، وهذه هي محاولة وضع العلاقات بنموها الطبيعي بين التقدم التقني، وبين عالم الحياة الاجتماعية تحت الضبط (10).

في ظل الثورة الرابعة، شهدت عملية تطويع العلم قفزة رهيبة جدا، بدخول شركات كبرى لها ارتباطات بالكيانات السياسية، في عمليات تدجين الشعوب والأفراد ومراقبتهم وهندسة سلوكهم وفق ما يخدم أجنداتها وأهدافها المعلنة وغير المعلنة، فسلطة إحداث التغييرات في العالم التي تناهت إلى ملوك الأعمال في العصر الحديث لتزيد بمراحل عن أيّ سلطة تناهت إلى أفراد في أيّ عصر مضى، وقد يكون هؤلاء أقل حرية في أن يطيحوا بالرؤوس مما كان نيرون أو جنكيزخان، ولكنهم يستطيعون أن يقضوا لهذا بالموت جوعا ولذاك بالثراء العريض، ويستطيعون تحويل مجاري الأنهار وإسقاط الحكومات في حد ذاتها (11)، خصوصا بعد انتشار أجهزة الكمبيوتر وإنترنت الأشياء في جميع مجالات الحياة، فمجتمع الإعلام اليوم يتميز بالانتشار المستمر والمتزايد لأنظمة المعلومات التي تخترق تنظيماتنا الشخصية والمهنية، حيث تتأثر هذه الأخيرة في مجملها باستعمال المعلوماتية وذلك بغية خلق المعطيات، وتخزينها، وتحليلها وتدميرها إذا تطلب الأمر ذلك.

فاستخدام الإنترنت منتشر على نطاق واسع في أميركا الشمالية وكذلك في شمال أوروبا وغربها مع اختراق بنسبة أكثر من 90 في المئة، بينما تبقى النسبة منخفضة في وسط وشرق إفريقيا بأقل من 20 في المئة، لذلك أصبح استخراج البيانات منتشرا وكل ما يفعله البشر يوميا بالإنترنت مكشوفا ومراقبا، ونحن نعيش اليوم في عالم يزداد ازدحاما بالأجهزة المتصلة بالشبكات التي تلتقط اتصالاتنا وحركاتنا وسلوكنا وعلاقاتنا، وحتى عواطفنا وحالاتنا الذهنية، والتي توظفها الحكومات والدول في عمليات التحكم والسيطرة على الرأي العام، فشركات التكنولوجيا وخبرائها، لا سيما غوغل، آبل، فيسبوك وأمازون صارت تستحوذ على بيانات مستخدميها، لتخلق أشكالا جديدة من السلطة ووسائل التعديل السلوكي التي تعمل خارج الوعي الفردي والمساءلة، حتى في البلدان التي تعرف بأنها ديمقراطية، مستغلة مخزونا هائلا من البيانات الضخمة المتأتية من استخدام مليارات البشر لمواقع التواصل الاجتماعي الحديثة، ويكفي أن يثير فينا الفزع القدرة المهولة لشركة مثل غوغل، التي تمكنها من التنبؤ بسلوكات المستخدمين، واستغلال ذلك في أغراض تتعدى الإعلانات إلى أغراض أخرى استخبارية وسياسية، فقد ذكرت أستاذة العلوم الاجتماعية في جامعة هارفارد شوشانا زوبوف في كتابها المثير للجدل المعنون بـ"رأسمالية المراقبة"، بأن التحليل التنبؤي للكثير من البيانات التي تصف حياة مئات الملايين من الناس وسلوكهم، يسمح بتحديد الروابط والأنماط السلوكية، والاستدلال على المعلومات المتعلقة بالأفراد، والتنبؤ بسلوكهم المستقبلي (12)، فالمستخدمون تحولوا إلى مادة خامة، استخرجت منهم الشركة ما تُطلق عليه زوبوف وصف "الفائض السلوكي"، حيث يتكون هذا الفائض من بيانات تتخطى ما تحتاجه غوغل لتحسين الخدمات التي تقدمها لمستخدميها. وبإضافة ذلك إلى قدرات الشركة الهائلة في مجال الذكاء الاصطناعي، مكّن السيل الجارف للمعلومات، غوغل، من خلق ما تراه زوبوف الأساس الحقيقي لصناعة المراقبة، أي "منتجات التنبؤ" التي تتوقع ما سيفعله المستخدمون "عاجلا أم آجلا"، ففيسبوك على سبيل المثال تقوم من خلال نظام قياس منسوب التصفح بستة ملايين تنبؤ بالسلوك اليومي للأفراد في الثانية.

وبرغم أن المراقبة لم تكن من صميم الخريطة الجينية للثورة التكنولوجية، إلا أن السلطة الأداتية التي تمتلكها معظم "الحكومات العالة" بإمكانها تحويل الحياة إلى مادة متحكم فيها، خصوصا إذا كانت لها ارتباطات وعلاقات متبادلة بين كبرى شركات التكنولوجيا.

فالرغبة في التحكم في السلوكيات الفردية واللعب بعواطف الأفراد واستمالتهم إلى ما يشبه العبودية الرقمية الطوعية القائمة على تقديم البيانات أساس اشتغال العالم الرقمي اليوم، إلا أن سؤال المستقبل والرغبة في التحكم في سلوكيات الأفراد المستقبلية يظل هدفا للحكومات والنظم السياسية، تحت عنوان " الحكم بالخوارزميات".

فقد استفادت رأسمالية المراقَبة التي



فؤاد حمدي

أتاحتها شركات التكنولوجيا الكبرى واستفادت من الحكومات، من التحول الذي تحدث عنه جيل دولوز من المجتمعات التأديبية كالأسرة والمدرسة، نحو مجتمعات المراقَبة المباشرة، بحيث أضحت قادرة على تعديل السلوك البشري عالميا ليناسب الأهداف التجارية المختلفة، من خلال الرهان على بيع الخدمات وشراء المراقَبة، مراقبة تتيحها الخوارزميات والذكاء الاصطناعي.

لم يعد المُراقِب هو الفاعل السياسي والمُراقَب هو المواطن البسيط والمقهور، كما صوره جورج أورويل في روايته الشهيرة "1984"، وإنما أصبحنا أمام مواطن يقدم طوعيا بياناته لعالم "الأنفوسفير" أو المجال الاتصالي، لكي تُستخدم ضده تباع للفاعل الاقتصادي والسياسي من جهة، وتُستثمر في توجيه سلوكه المستقبلي من جهة أخرى.

أضحى المُراقَب مسيرا ومشاهدا في الآن نفسه، في حين أن الفاعل الاقتصادي خفي وغير قابل للمساءلة مادام المواطن يلج العالم الرقمي بطوعية، نكون إذن أمام سيرورة رسملة للحياة الإنسانية تستفيد من الاقتصاد الإلكتروني من أجل مراقَبة الإنسان والتنبؤ بسلوكياته ولن تنتهي إلا برسملة و"أتمتة الإنسان نفسه"، كما تقول شوشانا زوبوف في كتابها "رأسمالية المراقبة"، واليوم توجد أنساق من اللوغاريتمات للتوصية أو للمساعدة على اتخاذ القرار، قادرة على رسم ملامح



مقال

حالة العود المُحتملة للسجين، وكيفما كان سلوك السجين الواقعي، وتاريخه، ودوافعه الشخصية، وكلامه الخاص، فإن الآلة ستقترح إما الاحتفاظ به في السجن أو إطلاقه بالسراح المُقيَّد (13).

لقد برزت معالم الحكم بالخوارزميات والذكاء الاصطناعي، من خلال نظام المراقبة الشاملة التي أفرزتها جائحة كورونا، وطفت على السطح تقنيات تتبّع وضبط ومراقبة جديدة تتحسس كل سكنات وحركات الناس/المواطنين، لاسيما في الصين وبقية البلدان التي تشهد تطورا مذهلا في التكنولوجيا، فقد وظفت الصين أكثر الأنظمة تعقيدا لتحديد المخالطين عبر خوارزميات ذكاء اصطناعي تعتمد على مجموعة من البيانات الشخصية، اعتمدت السلطات الصينية في تتبع الفايروس على تطبيق "علي بيي" (AliPay)، المحفظة الإلكترونية التي استبدلت في 2015 النقود والبطاقة الائتمانية كنظام دفع سواء في المتاجر الضخمة أو حتى للتبرع لمشرّد على حافة الطريق، وترتبط هذه التطبيقات بحساب البنك أو بطاقة الفيزا، ويصبح عليك فقط أن تمسح بكاميرا هاتفك رمزا إلكترونيا مربعا (QR code) على ملصق بجانب نقاط البيع ليأخذك هاتفك إلى صفحة تحدد بها المبلغ الذي ستدفعه، إضافة إلى تطبيق آخر يفرز المواطنين بناء على حالتهم الصحية ويمنحهم لونا معينا، لكن تبين لاحقا بأنه عند الانتهاء من التسجيل به، يرسل التطبيق ملفا لخادم مركزي (server) في مديرية الأمن العام الصينية يتضمن البيانات الشخصية وبيانات الموقع.

نالت تقنيات تتبع الفايروس في الصين القسط الأكبر من اهتمام بعض المؤسسات الحقوقية، إذ وصفتها منظمة "هيومان رايتس ووتش" بالقمع الآلي، لذلك جاءت أكثر الانتقادات في سياق استخدام السلطات الصينية ذات التقنيات لتتبع معارضيها وخاصة مسلمي الإيغور، وعدم وضوح الخوارزميات المسؤولة عن تحديد كود الصحة الذي يسمح أو يمنع الأفراد من الدخول إلى الأماكن العامة، وامتدت الانتقادات حول مخاوف اختراق خصوصية المواطنين لتطال تقنيات تتبع كوريا الجنوبية وسنغافورة ودولة الاحتلال الإسرائيلي (14).

تتزايد باطّراد استخدامات العلم في السياسة، لاسيما العلمي التقني الذي يميز العصر الذي نعيشه، وهذا لغايات متعددة تصب جميعها في بوتقة واحدة تهدف إلى تحقيق السيطرة وإخضاع الشعوب لسلطة المسكين بتلابيب القوة والسلطة، حيث تلجأ الحكومات والنظم السياسية دائما إلى السطو على الثمار الخيرة للعلم وتحويلها وتحويرها من أجل بسط نفوذها، فكلما ظهر اختراع أو تقنية جديدة إلا وكان لهذه النظم حظ وافر منها لا يمكن أن تتنازل عنه، وسيبقى هذا السلوك ملازما ومزمنا للطغمة السياسية في جميع دول العالم من أجل تحصيل القوة والسلطة والعبودية، ولو كان ذلك باتباع طرق وأساليب شريرة؛ لكن مع ذلك يجب القول، على رأي برتراند رسل، بأن القوة الجديدة التي يخلقها العلم تكون خيرة بقدر الحكمة التي يتميز بها الإنسان، وتكون قوة شريرة بقدر ما في الإنسان من حمق، لذلك فإن أريد للحضارة العلمية أن تكون حضارة خيرة، فقد وجب أن يقترن بزيادة المعرفة زيادة الحكمة، ونعني بالحكمة الإدراك السليم لغايات الحياة، وهذا في ذاته أمر لا يقدمه العلم.

كاتب من الجزائر

هوامش:

-1 ألبير باييه، دفاع عن العلم، ترجمة عثمان أمين، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2015، ص 144).

-2 حسين علي، العلم والأيديولوجيا، (بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2011، ص 128).

-3 ألبير باييه، المرجع السابق، ص 43.

-4 حسين علي، المرجع السابق، ص 79.

-5 ألبير باييه، مرجع سابق، ص 40.

-6 عبدالقادر الهواري، حروب القرن القادمة، (ط1، القاهرة: بيلومانيا للنشر والتوزيع، 2019، ص 10).

-7 برتراند رسل، النظرة العلمية، ترجمة عثمان نويه، (ط1، سورية: دار المدى للثقافة والنشر، 2008، ص 25).

-8 محمد شوقي الزين، كيف يفكر العلم في ذاته، عن الرابط التالي: http://www.alfaisalmag.com/?p=1986

-9 ينطوي مفهوم البراكسيس «praxis» على معنى المداومة وكثرة الاشتغال بالشيء، وهو من أصل يوناني «براكتيكوس»، ويُعدّ واحدا من المفاهيم التي شاع استخدامها في الفكر الفلسفي من ذلك الحين، وقد استخدمت للدلالة على النشاط المستمر الذي توضع من خلاله مبادئ العلوم موضع التطبيق.

-10 يورغن هابرماس، العلم والتقنية كأديولوجيا، ترجمة حسن صقر، (ط1، كولونيا – ألمانيا: منشورات الجمل، 2003، ص 125).

-11 برتراند رسل، المرجع السابق، ص 186.

-12 https://arabic.arabianbusiness.com/society/cult ure-society/2016/mar/10/409153

-13 كاترين بورتفان، من المراقبة إلى تقييد بيانات الشخص، ترجمة محمد بوتنبات، مجلة الدوحة، العدد 133، قطر، 2018 ، ص16-19.

-14 ريم المصري، تقنيات تتبع الوباء والحق في الخصوصية، عن الرابط التالي https://www.7iber.com/technology/ تقنيات – تتبع- الوباء- والحق- في- الخصوصية.

فؤاد حمدي

مقال

العقل الخرافي

آثار أور السومرية والمسألة الإبراهيمية

عبدالسلام صبحي طه

نشرت مؤخراً أنباء عن زيارة مفترضة للبابا فرنسيس إلى مدينة أور في محافظة ذي قار العراقية، فقرة جرى تعريفها في برنامج الزيارة الرسمي، بحسب الموقع الإلكتروني للفاتيكان، ومن ثم "حضور تجمع للأديان في سهل أور". إذن الزيارة طابعها ديني وليس ثقافياً - سياحياً، كما كنا نأمل، لزيادة الوعي بالمدينة وتاريخها ومنجز أهلها القدماء.

وعلى ما يبدو أن لهذه الزيارة سجلّ أبعد، يرقى إلى عام 1999، حين أعلن الفاتيكان عن نية البابا يوحنا الثاني زيارة العراق، ومدينة أور على وجه التحديد. كان العراق حينها يرزح تحت عقوبات دولية قاسية، وقد حاولت الحكومة العراقية آنذاك استثمار الزيارة سياسيا من باب استغلال ثقل الفاتيكان من أجل التخفيف من تلك العقوبات وربما رفعها، وربما لم يحصل اتفاق بين الطرفين، ما حدا بالحكومة العراقية إلى تعليق الزيارة.

ولكن المحزن في الأمر أن السلطات الآثارية العراقية آنذاك، ممثلةً بهيئة الآثار التي كان يرأسها ربيع القيسي، وربما بالتنسيق مع وزارة الثقافة والإعلام التي كان يرأسها آنذاك د. همام عبدالخالق، كانت قد شرعت بأعمال إعمار وترميمات سريعة لم تراع فيها الضوابط والسياقات المتعارف عليها في أعمال الترميم والصيانة الأثرية، وقد جرى اختيار بنايات في زاوية منعطف على زقاقين تبعد مسافة 300 متر تقريباً عن الزقورة، كانت مجمعاً يضم مدرسة ومعبداً صغيراً، كما جرى تبليط الممشى لتسهيل مسير الزوار، وأُطلق على هذه الدار "بيت النبي إبراهيم".

إن صيانة أو ترميم أي مبنى أثري أو تراثي يجب أن تتم باستعمال مواد بنائية من نوعية ومواصفات مواد البناء الأصلية نفسها، والحال، فإن استخدام الطابوق الفني الحديث، الإسمنت ومواد حديثة أخرى في بناء هذا البيت قد نزع عنه صفة القدم أو الأثر.

لقد شكل هذا البيت، بكل إشكالاته التاريخية والفنية، مشكلة وعقبة فنية كبرى واجهت محاولات قبول ملف أور من أجل وضعها على لائحة التراث العالمي لمنظمة اليونسكو، بوصفها محمية تراثية عالمية، فقد اعتبر البيت في حالة "صيانة غير علمية وإضافة غير مدروسة".

إن البناء الجديد (البيت) قد أقيم على مساحة واسعة (حوالي 2200 متر مربع)، في منطقة غير منقبة سابقاً، وقد أحدث بناؤه استياءً مدوياً في الأوساط الآثارية العالمية التي شجبت واستنكرت المساس بتراث مدينة أور، لأغراض وأجندات سياسية.

كان المنقّب البريطاني السير تشالرز ليونارد وولي (1880-1960) قد أشار في أحد تقارير بعثته التنقيبية (ترأس إثني عشر موسماً من عام 1922- 1934) إلى أن خبير النقوش والكتابات في البعثة قد ترجم رقيماً مسمارياً عُثر عليه في إحدى الدور السكنية تبعد مئات الأمتار عن الزقورة، (جرى تعريف الموقع في تقارير وولي بالرمز AH اختصاراً لـ Abraham House) مدوناً عليه اسم "آبرامو"، كما عُثر على تمثال لكبش مزخرف، ربما كان قاعدةً لطاولة في غرفة ملكية أو في معبد، جرى ربطه بكبش التضحية الوارد في قصة النبي إبراهيم. ويظهر من خلال تسلسل الأحداث أن وولي سرعان ما أبرق إلى مموليه من المتاحف والجامعات والجمعيات التوراتية عن هذا الكشف المبهر، وهو أمر جرى حوله الكثير من اللغط في الأوساط الآثارية، وتم تفنيد هذه الترجمة، بل والموضوع برمته لاحقًا. وفي كتابه المعنون "النبي إبراهيم"، الذي صدر عام 1936، تغيرت نبرة اليقين المتعلقة بالأمر لدى وولي، وحاول مسك العصا من الوسط من خلال توظيف تعابير لغوية تحتمل أوجه قراءة مختلفة، وهو أمر ربما يُفسَّر على أنه اتقاء لشر الاختلاف مع الجمعيات الدينية التي كانت قد ساهمت في تمويل جزء من حملاته التنقيبية في مدينة أور السومرية العراقية القديمة.

نشر العديد من البحوث والدراسات والكتب عن الموضوع في الغرب، وجرى تحري الحقيقة بأدوات البحث العلمي، التي تطرح وجهات نظر جديرة بالاعتبار، ولكن لا يزال هنالك نوع من مسايرة أيديولوجية دعماً لمدارس تقليدية عقائدية في الرأي، تحاول إحالة عائدية الدار السكنية، التي حددها وولي، إلى الشخصية الدينية الوارد ذكرها في العهد القديم باسم "أبراهام"، واعتبارها مسقط رأسه، ولمسرح السردية التي وردت في إصحاحات سفر التكوين، والتي يرقى أقدم زمن لتدوينها إلى حوالي القرن الخامس قبل الميلاد، إذ شرع الكتبة اليهود المرحّلون في بابل بتدوين سرديات جُمعت تحت مسمى "الكتاب المقدس"، وقد استُكمل العمل بعد عودة قسم آخر منهم إلى فلسطين، إثر منحهم الإذن بالعودة من قبل الملك الفارسي الأخميني كورش، الذي احتل مدينة بابل عام 539





ق.م، فلو أن التاريخ المفروض لحضور النبي إبراهيم على مسرح الأحداث هو ما بين القرنين التاسع عشر والسابع عشر ق.م، بحسب مؤرخي العهد القديم، فإن هذا سيترك مساحةً زمنيةً تتجاوز الخمسة عشر قرناً تقريباً ما بين الزمن المفترض للشخصية وما يرد عنها تدويناً في سفر التكوين، إذ لا بدّ أنّ تناقل الأحداث قد جرى شفاهياً، مع الأخذ بنظر الاعتبار تبدّل اللغات والألسن، بل وحتى المواقع الجغرافية وأسماء الأماكن، مما سيشكل لبسًا للباحثين كما سيجري عرضه لاحقاً.

مدينة أور (الكلمة مشتقة من الأصل السومري أوريم والاكدي أورو وتعني مدينة)، ذُكرت في العهد القديم تحت مسمى "أور الكلدان" وهو مسمّى فيه لبس واضح، وهذا يثبت أن عملية تدوين التوراة، أو توارد قصصها شفاهياً قد جرى خلال عصر الدولة البابلية الثانية (الكلدانية)، أي بعد الترحيل الثاني ليهود فلسطين عام 583 ق.م على يد الملك البابلي العظيم نبو كودوري أوصّر الثاني (نبوخذ نصر في التوراة)، في حين أورد المدونون التوراتيون أن إبراهيم عاش خلال النصف الأول من الألف الثاني ق.م في عصر الدولة البابلية الأولى (الآمورية - دولة حمورابي). كانت أور مدينةً سومريةً مقدسةً لإله القمر (نانا أو ننار بالسومرية، وسين بالأكدية)، ومن أسمائها الأخرى "قامارينا"، ويُعتقد أنه مرتبط بالكلمة العربية "قمر"، مع أن كامارينا هو أيضاً اسم لمدينة قديمة في جزيرة صقلية. إن توصيف أور بالكلدانية ربما اتفق مع حقيقة أن أسلاف إبراهيم كانوا من عبدة القمر، وقد وردت هذه الفكرة على أساس احتمال كون اسم والد إبراهيم الوارد في التوراه هو (تارح أو تيراح) والمرتبط بالاسم العبري للقمر (ي-ر- ح)، من الجذر الأكدي "أرخُ" وتعني شهر والذي هو الاصل في كلمة "تاريخ". على أيّ حال، فإن التراث اليهودي يذكر أن تيراح كان يعبد عدداً من الآلهة، ربما كان من بينها "إيل"، وأن ما قد حصل من اضطرابات كان بسبب الخلافات بين كهنة الإلهين "سين" و"إيل"، ويبدو أن عبادة القمر "سين" هي التي انتصرت في النهاية، فما كان من عبدة "إيل" إلا الهجرة شمالا، ولكن الحجة في هذا الخصوص لا تزال ضعيفة. من الجدير بالذكر أن اللقب الذي يُقرن بالنبي ابراهيم هو "خليل الله"، وهو من الجذر اللغوي الأكدي (خِل إيل) ويعني (الذي صادق الله و أخلص له).

ولكي يجري الفصل التام بين الرغبة في تطوير الموقع الأثري في أور، المدرج على لائحة اليونسكو للمواقع التراثية العالمية عام 2016، وبين زيارة شخصية بوزن الحبر الأعظم إلى موقع كهذا، فإن الدعم الإعلامي ينبغي أن يركز على تنشيط السياحة الآثارية، وتعميم المعرفة بتاريخ العراق الحضاري، ولكن يجب ألاّ تغير زيارة كهذه من ثوابت علم الآثار وحقائق التاريخ على الأرض، ومن أجل ذلك فقد أجرينا استطلاعاً لآراء آثاريين ومؤرخين عراقيين غايته التحقق من موضوع نسبة النبي إبراهيم إلى مدينة أور العراقية، وأيضاً رأيهم في الدار المنسوبة إليه، لكي لا يجري تثبيت بعض الوقائع الملتبسة على الخرائط، ويتحول مبنى عادي إلى محج ديني مقدس، وربما يتجاوز الأمر ذلك بعد كذا عقد من الزمان ليجري اعتبار منطقة "سهل أورا" برمتها جزءاً من ثوابت السرديات الدينية، وما قد يترتب عليها من تغييرات ديموغرافية وسياسية.

في شتاء عام 2010 التقيت عالم الآثار الراحل العراقي د. بهنام أبوالصوف في عمّان، وكنت حينها أقوم بجمع مقالاته وبحوثه لنشرها في موقعه الإلكتروني الذي كنت بصدد إطلاقه، ومن ضمن الحوارات عرجنا على موضوع دار النبي إبراهيم في أور، فقال "ليس هنالك أيّ دليل آثاري على أن الدار التي تقع على بعد بضع مئات الأمتار من زقورة أور هي دار النبي إبراهيم، الوارد ذكره باسم "أبراهام" في العهد القديم، وإنما يرقى أصل هذه الدار إلى العصر الحضاري العراقي القديم الذي يُطلق عليه (عصر إيسن/لارسا)، ويمتد تقريباً من عام 2025 - 1730 ق.م، والذي ظن وولي حينها أن إبراهيم لا بد أن يكون قد عاش في هذه البيئة".

عدت إلى مذكرات الآثاري البريطاني ماكس مالوان (زوج الروائية الإنجليزية آجاثا كريستي)، لأجد أن الالتباسات في التصريحات كانت السبب في هذا الموضوع الذي ترسّخ، على نحو خاطئ، في وعي عامة الناس. إن ما أورده مالوان عن خبير النقوش، آنذاك، الذي صاحب بعثة المتحف البريطاني وجامعة بنسلفانيا الأميركية في عشرينات القرن الماضي حين قرأ خطأً ما ظن أنه اسم "أبرامو"، قد ورد تفصيله في تلك المذكرات (منشورات الجمل، ص 67)، ومفاده أنه (أي مالوان) قد تسرع وقتها في الإبراق إلى صديق له في إنجلترا وذكر الاكتشاف، وحين علم مدير البعثة وولي بالأمر وبخ مالوان بشدة، وجعله يبعث برقيةً ثانيةً الى الصديق ذاته يلتمس منه فيها الصمت حتى يحين وقت إعلان النبأ. ويعترف في النهاية بأن ذلك الوقت لم يحن أبدا.



لا بد من الإشارة إلى أن البعثات التنقيبية في مطلع القرن العشرين كانت تُموَّل جزئياً من قبل مجمعات دينية وكنسية لرغبتها في تأصيل القصص المتواردة في النصوص. وربما كان مخيباً لأمال البعض منهم، بعد نجاح الآثاريين في فك وتحليل وترجمة النصوص المسمارية، أنها أثبتت حصول اقتباس مباشر وحرفي في بعض الأحيان للكثير من الأساطير العراقية القديمة إلى كتب أحبار اليهود، ومنها إلى العقائد المقدسة الأخرى، وليس العكس كما كان مؤمّلا.

رأي آثاريين ومؤرخين عراقيين

يقول أ. د عامر الجميلي من كلية الآثار في جامعة الموصل، وهو من الباحثين المهتمين بالتراث الثقافي، "لا أعتقد جازماً بأن مدينة أور العراقية القديمة هي المدينة المفترضة مسقطاً لرأس النبي إبراهيم، لأنني أعتمد على المصادر لكي أبني يقيناً، لكنني شخصياً، بوصفي باحثاً في علم الآثار واللغات

القديمة ومهتماً بتاريخ العراق والمنطقة وتراثها الثقافي، لا أعتقد جازماً بأن الدار أو مجموعة الدور في مدينة أور العراقية القديمة، والتي يجري تسويقها على أنها كانت سكنى للنبي إبراهيم، الوارد ذكره في الكتاب المقدس، هي بالفعل كذلك، فلم تصلنا أدلة كتابية وآثارية من بلاد الرافدين تؤيد الأحداث التي وردت في الكتاب المقدس عن شخصية باسم "أبراهام"، لكنني أظن أن شخصيةً كهذه، إن كانت قد عاشت، فلربما تكون في منطقة "أورفة أو الرها-حران"، وهي مدينة لها مشتركات كثيرة مع مدينة أور العراقية القديمة من جهة الاسم، وكذلك انتشار عبادة الإله القمر "سين". والأهم هو الامتداد الجغرافي المرتبط بشمال إقليم حلب، إضافةً إلى المشتركات اللغوية والثقافية، مما يجعل إمكانية تحقق رحلة منها إلى المسار الذي ورد في العهد القديم أمراً مقبولاً، أضف إلى ذلك وجود خامة الحجارة والرخام في حران وأورهاي جنوب شرقي تركيا وانعدامه في أور (المُكير) في جنوب العراق، لأن التقليد المحلي والمأثورات تشير إلى أن أبيه (آزر الوارد في النص القرآني) كان نحاتًا.

ويعتقد الدكتور مؤيد سعيد الدامرجي، وكان رئيساً للمؤسسة الآثارية العراقية لعقدين من الزمن (1977 - 1998) ، أن قصة عائدية الدار المنسوبة إلى النبي إبراهيم في مدينة أور الأثرية في محافظة ذي قار غير دقيقة، وأن المنشأ الحالي المزعوم قد جرى بناؤه من الإسمنت والطابوق تزامناً مع زيارة البابا السابق يوحنا بولص الثاني في عقد التسعينات من القرن الماضي، والذي كان يعتزم زيارة أور أيضاً، وكانت الغاية تسويق فكرة المدينة كمسقط رأس للنبي إبراهيم، ومن خلال ذلك تجري حلحلة موضوع الحصار المفروض على العراق بتوظيف ثقل الفاتيكان في الدوائر السياسية الغربية آنذاك.

ويعلق أحد الأساتذة في جامعة بغداد، طالباً عدم كشف اسمه، "لا يوجد بيت للنبي إبراهيم عليه السلام في أور، وكل ما يقال عن ذلك أكاذيب، ولو كان فيها شيء من الصحة لقلبوا الدنيا، ولكنّ آثارييهم ومؤرخيهم يعرفون بكل يقين كذب هذا الادعاء. كذلك فإن أحد أعضاء بعثة التنقيب، التي كانت تعمل في أور آنذاك، وهو ماكس ملوان، فضح ألاعيب رئيس الهيئة ليونارد وولي وزوجته المسيحية المتشددة في مذكراته التي نشرها، قائلاً إنهم أشاعوا ذلك الخبر مع قصة حفرة الطوفان لكي يتمكنوا من كسب أموال لتمويل عمل البعثة، ويضفوا على عملهم مسحة دينية. والآن اكتسبت تلك الكذبة مسحة سياسية دينية للسيطرة على المنطقة بحجة أنها أرض سكنها اليهود، وأنهم أحق بها، وقد حاول البابا السابق زيارة العراق في زمن النظام السابق، والذهاب إلى أور لزيارة بيت إبراهيم، إلا أن زيارته تلك رُفضت. ويريد البابا الحالي زيارة أور، ثم حران وفلسطين ومصر ليعيد طريق مسيرة إبراهيم، ويثبت نبوءة التوراة "من الفرات إلى النيل".

ويرى المؤرخ والباحث العراقي أ. د صلاح رشيد الصالحي أنه يوجد خلط تاريخي في الكثير من التفاصيل المتعلقة بهذا الموضوع، بدءاً من تحديد مدينة "أور الكلدان"، التي وردت في العهد القديم، إذ ربما جرى الخلط بين أور السومرية (تل المكير) و مدينة أورا Ura = (الرها) بالقرب من حران من قبل كتبة أسفار التوراة، ولذا فإن هنالك جمهوراً من العلماء يعتقد بأن بيت إبراهيم في الرها وليس في أور العراقية، التي لا يوجد فيها بيت كهذا إطلاقا، وإنما كانت محاولة من المنقب البريطاني ليونارد وولي في عشرينات القرن الماضي لتحقيق منجز يوازي اكتشاف هوارد كارتر لمقبرة توت عنخ آمون، فحاول تتويج كشفه المهم في مدينة أور بالإعلان عن تحديد بيت ضمن مجمع سكني أو إداري أحاله إلى النبي إبراهيم، مما أحدث ضجة في الأوساط الكنسية، التي كانت ترغب وبشدة في إثبات وجود إبراهيم، وامتداد الإرث اليهودي في العراق. إذ يرد في التوراة بأن "يهوه" منح الأرض (من الفرات إلى النيل)، ولإثبات هذا الوعد يسعى الباحثون في إسرائيل، ودعاة اليمين المسيحي المتطرف إلى اختلاق تاريخ مستوحى من التوراة وربطه مع ملوك العراق ومصر القدماء، ولذا أقولها صراحة إن وراء الزعم بوجود بيت لإبراهيم في أور هدف آخر بعيد.

ويتساءل الآثاري العراقي د. قصي عبدالكريم التركي إن كان اسم أبرام أو أبرم يشير إلى بيت إبراهيم النبي؟ ويوضح أن هذا الأمر غير مؤكد، ولا تدعمه الأدلة الكتابية أو الأثرية المادية، وقد يكون الاسم فعلا شائعاً ومستخدماً كاسم علم لأسماء من الأموريين القاطنين في مدينة أور، ولكن من دون تأكيد وجود علاقة بينه وبين اسم النبي إبراهيم، علماً أن كلاً من الإنكليزي ليونارد وولي، والإيطالي جيوفاني بيتناتو قد أشارا، وحاولا أن يثبتا وجود بيت للنبي إبراهيم في أور، لكن لا يوجد لديهما أي دليل مقنع، سواء أكان كتابياً من النصوص المسمارية أم مادياً من المكتشفات الأثرية، ووجود ذكر لإبراهيم الخليل في أور لا يتعدى كتاب التوراة، وبعض إشارات عند البلدانيين العرب.



ومن كلية الآداب في جامعة البصرة، نطالع بحثًا للدكتور هاشم عادل علي بعنوان "مدينة كوثى (تل إبراهيم) مدينة النبي إبراهيم الخليل" يفنّد فيه الحجج المتعلقة بنسب النبي إبراهيم إلى مدينة أور السومرية كونها تقع غرب نهر الفرات، في حين ورد وصفها في التوراة على أنها تقع في شرقه. ويستعرض بعد ذلك التباعد الزمني بين أور السومرية في عصر السلالة الثالثة وتلك التي وردت بالوصف على أنها كلدانية، والمسافة الزمنية التي بينهما تربو على خمسة عشر قرناً. وينهي الدكتور عادل استنتاجه بالقول إن إبراهيم التوراتي كان آمورياً (بدوياً) لا يمتّ بصلة إلى بلاد السادة المتحضرين في أور السومرية، ثم يسقط الحجج التي تقول إن أور هي "أورها" قرب حران في جنوب تركيا الحالية، ذلك أن "أورها" كانت محض محطة قصيرة بحسب النص التوراتي، ولم تكن موطنه، وهي مدينة آرامية وليست كلدانية بدليل أنها ترد باسم "حقل الآراميين"، وأن النبي إبراهيم لا بد أن يكون آموريا لا آراميا، بدلالة أسماء أبنائه وأحفاده (إسماعيل، وإسرائيل/يعقوب) التي تنتهي بـ"إيل" وهو السياق الذي كان يستخدمه سكان بابل القديمة (الآموريون).

ويصل الباحث إلى مستقر الرأي بالقول إن كان للنبي إبراهيم موطئ في أرض العراق فلا بد له أن يكون في كوثى - ربا بالقرب من بابل إلى الشرق من نهر الفرات، وهي من أعمال الكوفة (في العصر الإسلامي) وقد عُرفت بسرة السواد، ومستقر نبط العراق التي ولد فيها إبراهيم.

لابد لنا في النهاية من الاعتراف بأن أور ذات التراث العظيم الممتد إلى آلاف السنين من الخلق والإبداع في شتى مجالات الحياة، والتي رفدت مسيرة البشرية بمقومات وعناصر الحضارة المدنية، مدينة كهذه منحت التاريخ إسماً ومعنى ليست في حاجة إلى من يعرّف بها، من خلال إقحامها في روايات توراتية مثار جدل، وقد لا تصمد طويلاً أمام البحث العلمي الرصين. إنها لا تحتاج إلى من يسوّقها ضمن حزمة أكاذيب لرسم خرائط جديدة على الأرض، وتأصيل ما لا أصل له إلاّ في مخيال كتبة السرديات.

باحث آثاري من العراق

أصوات

العقل والسؤال

في فنون الأسئلة وآفاقها

كاهنة عباس

إذا ما سلّمنا جدلا بأن لا وجود لمعرفة مكتملة، أثبتت تطابقها التّام مع الواقع، سننتهي إلى القول إنّ كلّ معرفة مهما كان الحقل الذي تنتمي إليه علميّا فلسفيّا أو أدبيّا هي قابلة للمساءلة، أي لإعادة النّظر في ما وصلت إليه بطرح أسئلة جديدة.

لذلك، كانت الأسئلة هي المفتاح الأصليّ لكلّ بحث واكتشاف، إذ تكمن مهمّتها في زعزعة المسلّمات وتفكيك شبكة المعلومات السّائدة في عصر ما، قصد فهمها واكتشاف أسسها.

ومعنى ذلك، فإن التّفكير يبدأ بطرح سؤال أو عدّة أسئلة كنقطة بداية لكي يبني تصّوره للواقع، فليس من باب الصّدفة أن يكون سقراط أب الفلسفة اليونانيّة لتوخّيه منهج طرح الأسئلة واستنباطه لطريقة من طرق البحث عن الحقيقة سميّت بتوليد الأفكار.

وتحتاج العلوم في شتّى الاختصاصات صحيحة كانت أم إنسانيّة إلى طرح جملة من الأسئلة، فعلى سبيل المثال، لا يمكن للطبيب أن يشخّص مرضا إذا لم يطرح على المريض جملة من الأسئلة ولا للمؤرّخ أو عالم الاجتماع أو الطبيب النفسيّ أن يتحقّق من فرضيّة أو أن يصل إلى استنتاج أو أن يحيط بظاهرة نظريّة كانت أم واقعيّة في غياب طرح الأسئلة، وهي نفس الوسيلة التي يعتمدها الصحفيّ للتقصّي في واقعة ما أو القاضي في مجال عمله للبتّ في نزاع أو الحكم بإدانة الجاني عند ارتكابه لجريمة.

وتجدر الإشارة في هذا المضمار، أنّ للأسئلة غايات مختلفة، فالسّؤال الّذي يرمي إلى فهم موضوع ما، ليس بسؤال الاستفسار ولا هو بسؤال الشّك ولا بسؤال الاستنكار، أما الفرق بينها جميعا فيكمن في مدى إعادة النّظر في الموضوع المطروح وكيفيّة تلقيه وقراءته.

ويبدو لنا سؤال الاستفسار على سبيل المثال ملحّا بل وضروريّا حتى وإن طرح خارج الحقل المعرفيّ، لأنّه يحدد علاقتنا بذواتنا عندما نتساءل ماذا نريد وما الّذي نسعى إلى تحقيقه وماذا ننتظر، كما يحدد أيضا علاقتنا بالآخر لمعرفة من يكون وما هي غايته من التّواصل معنا، وكذلك بالعالم من حولنا لمعرفة خفاياه وأسراره. لذلك فإنّ النّمو النفسيّ والفكريّ للأطفال يبدأ بطرح الأسئلة فهي التي تساعدهم على اكتساب رؤية للعالم وللأشخاص المحيطين بهم.

ولا تقف أهميّة السّؤال عند لحظة طرحه بل تتجاوزها إلى غايته وكيفيته كما ذكرنا، لأنّهما يحددان طبيعة الأجوبة واتّجاهها وأسسها.

وكما تساهم الأسئلة في النموّ الفكريّ للأشخاص، فإنّها تساهم أيضا في تطّور الثّقافات ونموّها لتحدث في مرحلة ما قطيعة معرفيّة، فالسّؤال هو الذي يفتح أفق البحث في ميدان معيّن. وعلى سبيل المثال، أدّى المنهج الديكارتي الذي اعتمد الشّك إلى اكتشاف الذّات المفكّرة أي الذّات التي مارست " فعل التّساؤل "، عندما أعاد ديكارت النّظر في كل المعارف والآراء الّتي تلقّاها وفي المعلومات التي كان يتقبّلها بواسطة حواسّه وبل حتّى في وجوده الشخصيّ ليستنتج ما جاء بقولته الشهيرة "أنا أفكّر فأنا موجود" كي يقرّ بوجود "الكوجيتو"، المفهوم المؤسس للفرد مع ما أنتجه في مراحل تاريخيّة لاحقة من ظهور قيم وحقوق تعترف بذلك الفرد سياسيّا واجتماعيّا كذات مستقلّة عن العائلة والدولة والجماعة.

أما في مجتمعات العالم العربيّ، غالبا ما يقمع الفضول والرّغبة في الاكتشاف منذ السّنوات الأولى من نشأة الفرد، إذ تؤسس مناهج التربية على التلقين والنّقل لا التساؤل والبحث، لانّ الهدف منها ليس تنمية ملكة الخلق والإبداع لدى الفرد بل تغليب الإتّباع والتقليد والخضوع للنّظام القائم وللسّلطة في جميع مظاهرها.

لذلك تهدر جميع قدرات الفرد وإمكانياته الفكريّة في أيّ بيئة كان، سواء في العائلة أو المدرسة أو الفضاء العموميّ وتقيّم رغبته في المعرفة الّتي يعبر عنها بواسطة التّساؤل على أنّها علامة عجزه عن الفهم والاستيعاب، لا على أنّها تنبع من حاجته الملّحة للاستطلاع والاكتشاف، مما يفقده القدرة على بلورة أبسط الأفكار أو ممارسة الفكر النقديّ بإعمال العقل للتّثبت من صحّة أو زيف ما يتلقّى من معتقدات وآراء ومعلومات.


أنس سلامة

ففي مجتمعات تقليد السلف التي تغلب فيها النزعات الأبوية، يحاصر السّؤال داخل دائرة المحظورات، لأنّ الحقيقة ليست قيمة في حد ذاتها، إذ تدرس العلوم باعتبارها معطيات جاهزة للنّقل والتداول، لا باعتبارها مجموعة من الحقائق النسبيّة القابلة للشّك والتجربة، فالعالم في ثقافتنا معلوم معروف بواسطة النّقل ولا يحتاج إلى أن نكتشف حقائقه.

وهي من بين الأسباب التي جعلت " العالم العربيّ 'لا ينتج مفاهيم فلسفيّة ولا علوم ولا معرفة رغم تاريخه العريق وإمكانياته الإنسانيّة والماديّة الضّخمة، بل أنّه لم ينتج بعد "حداثته"، لأنّه لم يواجه بعد لا تاريخه ولا العالم من حوله بجرأة وشجاعة، لكي يطرح على نفسه جملة من الأسئلة.

فلو رجعنا إلى بدايات القرن العشرين، إلى السّؤال الذي طرحه الكاتب شكيب أرسلان في كتابه بعنوان "لماذا تأخّر المسلمون وتقدّم غيرهم؟" لتبينّا أن مثل ذلك الطّرح كان له تأثير بالغ في تحديد القضايا الفكريّة الكبرى خلال العقود اللاّحقة، إذ تفرعّت عنه مسائل عديدة، منها: الأصالة والحداثة، الهويّة والآخر، علاقة المجتمع العربيّ الإسلاميّ بتراثه وماضيه، وكان لتلك القضايا تأثير أيضا على طرح إشكاليات متعددة في مجالات أخرى سياسيّة واجتماعيّة وأدبيّة وفلسفيّة ذات علاقة بتلك المسائل، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: الدّراسات التي اهتمّت بالفتنة الكبرى في التّاريخ العربيّ الإسلاميّ بوصفها لحظة سياسيّة فارقة ما انفكّت تنتج صراعات عنيفة حول السّلطة، النّقاش الّذي لم ينقطع حول حقوق المرأة ومكانتها في المجتمع والأسرة وخروجها إلى الفضاء العام، على المستوى الأدبيّ: الخلافات التي أثيرت حول قصيدة الشّعر حرّ ثّم حول قصيدة النّثر، أمّا بالنسبة إلى المستوى الفلسفيّ فملامح الفرد لم تحدد بعد، رغم ما يمتلكه من عقل ونفس ووجدان ولم تحسم ضرورة استقلاليته عن الجماعة والعائلة والدولة والطائفة، أي أنّ الإشكال يتعلّق بمسألة الاعتراف بوجوده وبحريته وبقدرته على الخلق والإبداع والتميّز.

لذلك أصبح من الضروريّ إعادة طرح أسئلة أخرى تخصّ علاقة مجتمعاتنا بالتّاريخ، بالإنسان، بالعالم من وجهة نظر أخرى، لا تضعنا في مواجهة مع الآخر من خلال تلك المعادلة التي فرضتها الحقبة الاستعماريّة بعناصرها المتنافرة: نحن/هم، تأخرنا/تقدموا، بل في إطار أشمل وأوسع يتعلق بإعادة الاعتبار للإنسان كقيمة في حدّ ذاتها، لقدرته على التّغيير والفعل والانخراط في التّاريخ الإنسانيّ والمساهمة في تطّوره.

كاتبة من تونس

الغضب والعنف في النص الأدبي

علي لفتة سعيد

هل بالضرورة أن يكون النصّ الغاضب هو نصّ عنفي؟ إن الإجابة عن مثل هذا السؤال هنا ربما لن تكون باتجاهٍ مستقيمٍ واحد، ولن يكون في وسع الأجوبة العديدة أن تسير في اتجاهاتٍ متقاربةٍ أو وفق خطوطٍ متجاورة. فإذا ما اعتبرنا أن النصّ الغاضب يرتبط بالجرأة التي تحملها فكرة النصّ وحكايته أيضا، ومن ثم الجرأة في عملية التدوين والإنتاج النهائي، فإن هذا لا يعني أن النصّ سيكون عنيفًا في طروحاته، وإن اقترب من أفلام المخيلة الأكشن مثلًا، تلك التي تزيد من دموية المشاهد ورعب التصوير.

النصّ الجريء هو نصّ الغضب المحوري الذي لا يريد أن يفلت عقاله من الجرأة التي تحملها ثنايا فكرة النص، وحتى اللغة التي يحاول منتج النصّ أن يبثّ بعض المفردات ليسوّق غضبه داخله، إذا ما شعر أن هناك تخوفًا من قبل السلطات المختلفة في بلاده، وأن جرأته في النصّ الغاضب تجاوزت حدوده، فيلجأ من أجل التعبير عما يريده الى الجملة المقصودة وبثّها بين ثنايا حوارٍ، أو متنٍ وصفي، أو مجادلةٍ تعبيرية.

***

ولهذا فإن الغضب في النصّ لا يعني العنف المجرّد، لأن المنتج لهكذا نوعٍ من العنفية في الكلمات لا يقبل الاندراج في هكذا توصيف، كونه صانعًا للجمال، والمنتج هنا يضع دائما خطوطًا عريضةً تحت التقسيمات الواضحة ما بين العنف والغضب، لأنه لا يريد إنتاج نصّ يعبّر عن جزءٍ من المجتمع بطريقة العنف، حتى لو كانت الفكرة المنتخبة هي فكرةٌ عنيفةٌ أو أن المجتمع كان عنيفا.. كمن ينقل واقعًا عن الحرب الأهلية أو جزءًا من جريمةٍ بشعةٍ أو محاولة استنطاق المسكوت عنه في العلاقة بين السلطة والشعب، فإنه لن يلجأ إلى العنف من أجل العنف، بل من أجل تبيان العنف في المجتمع عن طريق النص الغاضب.

إن العنف في الحياة لا يرتبط فقط في الجانب الاجتماعي والجرمي أو الجريمة التي تنفّذ خارج نطاق القانون، بل العنف هو الذي تقوم به الجهات السلطوية التي ترتكز أساسًا على من يملك القوة في هذا المجتمع أو ذاك. فبعض الدول لها سلطةٌ واحدةٌ هي سلطة الدولة أو الحكومة حتى لو كانت دكتاتورية، وبعضها لديها أكثر من سلطةٍ كسلطة الأحزاب، التي يمكن أن تتفرّع منها الأحزاب الدينية التي تحمل دائما صفة العنف في تطبيقاتها الإجرائية في الحكم، أو ما يعرف بالعنف الديني الذي صار مشهدًا من مشاهد ما بعد التغييرات التي حصلت في بعض البلدان العربية، والتي أنتجت لها سلطة انتهجت عمليات العنف ضد المعارضين بطريقةٍ أعنف من تلك التي كانت تقوم بها الحكومات الطاغية قبل التغييرات العربية.

فالعنف الجديد هو عنفٌ ظاهرٌ ومقصودٌ ومرعبٌ، في حين عنف الطاغية عنفٌ سادي لكنه مخفيّ وإجراءاته لا تتّسم بالسريّة، لكنها على الأقل غير مرئية، وتبقى محسوسةً أكثر منها ملموسة، ولهذا فحكومات الطاغية ظلّت لسنواتٍ طويلةٍ مخيفةً كونها تمدّدت بشكلٍ سرّي في مفاصل المجتمع، في حين أن العنف الديني الذي تقوم به الأحزاب هو عنفٌ ظاهريٌ ملموس، وهو ما جعل منتج النصّ يواجهه بقوّة النصّ الغاضب، وليس النصّ العنيف، كونه لا يريد أن يكون بمستوى القوة العنفية، كي يكون ردّة فعل، وهو هنا يختلف عن إنتاج النصّ الغاضب الذي يقابل الواقع بالقوّة ويعاكسه بالاتجاه، من أجل البقاء في دائرة الضوء.. والقوّة الفاعلة التي يريدها المنتج كواحدٍ من مثقفي البلاد.

ولكن هل يمكن القول أنه لا يوجد نصّ عنيف؟

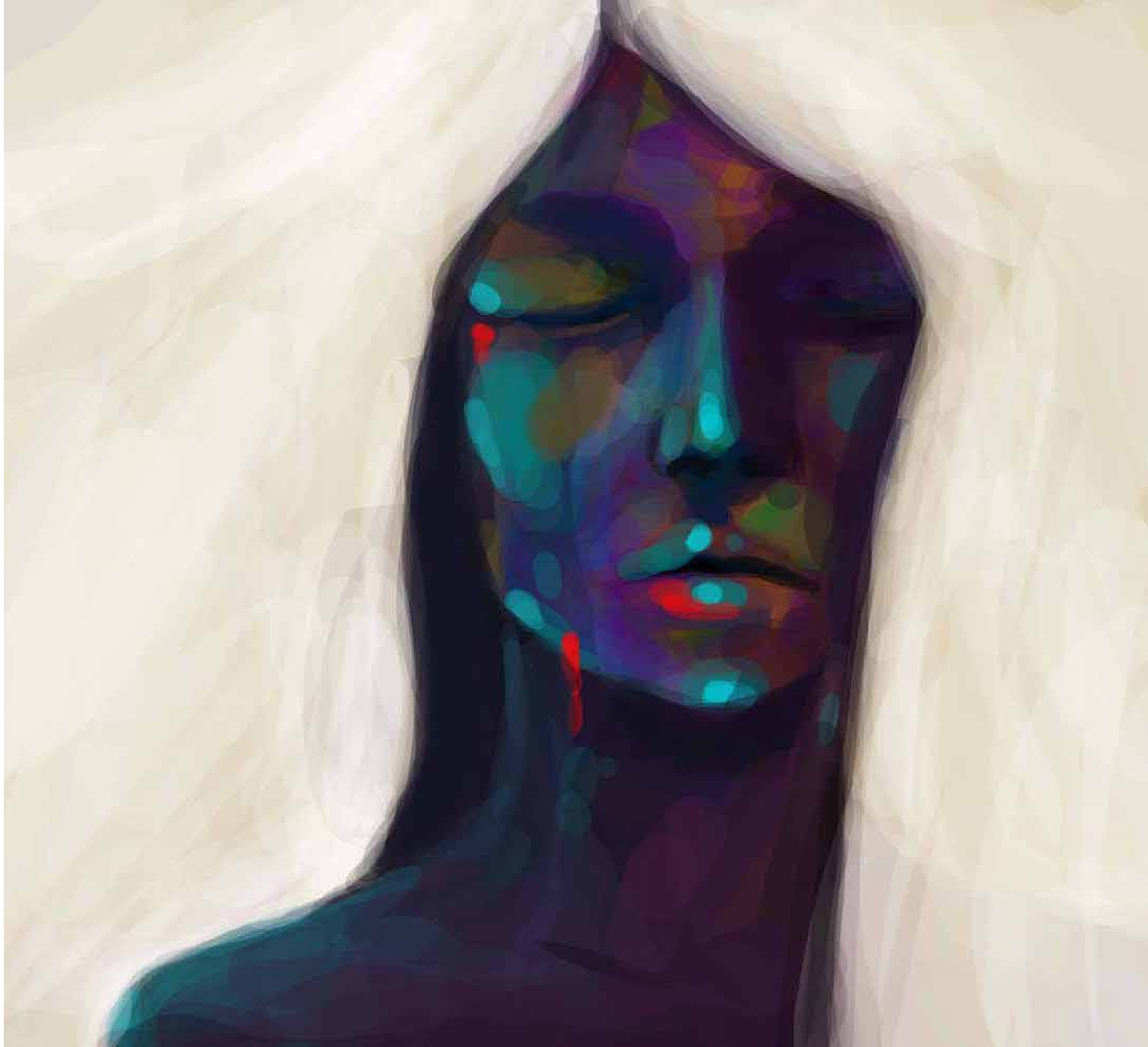
إن هكذا نصوصًا عنيفة، هي نصوصٌ مقصودة أو ما يطلق عليه مدفوعة الثمن، لكي يبقى العنف دائرًا في المجتمع، وبالتالي التأثير حتى على منتجي النصّ الغاضب.. فالنصّ العنيف هو نصٌّ خارج عن أطر الجمال التدويني المرجوّ من النصّ الأدبي، وربما يدخل في خانة التأشير للمرحلة أكثر منه في خانة التأليف للنصّ الجمالي، حتى لو كان يتناول موضوعة عنفية.. فلو كان المنتج يتناول حادثة عنفٍ في المجتمع، كأن تقوم السلطات برمي أشخاص من فوق مرتفعات أو عمارات، أو تقوم بتفجير أجساد معارضين لهم، أو تقوم بجرّ جسد رجل بين سيارتين متعاكستين في الاتجاه، فإن النصّ الذي يستثمر هذه الحادثة في إنتاجٍ أدبي، لن يكون مهتمًّا لأن يكون نصّه مرعبا، بل يريده أن يكون محمّلًا بالغضب من هذه الحادثة بطريقة الجمال حتى لو سرّب في داخل متنه السردي لهذا النصّ أو ذاك العديد من عبارات الرعب، فهي تأتي من أجل التوصيف والتدليل والوصول إلى الدلالة.. على العكس من منتج النصّ الآخر الذي تريده السلطات أن ينقل الحادثة برعبيتها وعنفها القوي من أجل إخافة الناس، وهو نصٌّ أقرب إلى الإعلام والصحافة منه إلى النصّ الأدبي.

السبب والمسبّب وواقعية النص

إن النصّ الغاضب هو نصّ السببية، في حين يكون النصّ العنيف هو نصّ المسبّب والقوّة التي تريده السلطات.. وما بين السببيّة والمسبّب ثمة بونٌ شاسعٌ لا يقع في هوّتها السحيقة منتج النصّ ذاته، كونه يعي الفرق بين النصّ العنيف والنصّ الغاضب والغاية من الاثنين.. فالنصّ الغاضب لا يتّصل بعنفية التاريخ أو الصراع السياسي أو الاستعماري أو الديني، ولا يحاول أن يغضب على الروابط التي تصل ما بين التاريخ والواقع الحاضر، رغم أنه يستفاد منه في صناعة الصراع والفعل الدرامي لفكرة النص، أو زيادة غلّة الحوار أو الوصف في المتن النصي من أجل زيادة جرعة التشويق، كون النصّ الأدبي أكثر جمالية من النصّ الناقل للأحداث بروحيتها وواقعيتها أو قصديتها وأسبابها.

إن هناك مقولةً نتذكّرها مفادها "العنف يبدأ واقعًا، وينتهي نصًّا، ثم تأويلًا، وليس العكس" وهي حقيقةٌ صادقةٌ، لأن العنف يسبق النصّ سواء ما كان أدبيًا أو غير أدبي، لكن ليس كلّ نصّ يعتمد على العنف، وليس كل نصّ غاضب يكون نصًّا عنيفًا.. فالجدلية بين الحالتين تقع في مفصلية القبول بأن ما ينتج من نصّ أدبي ما بعد المتغيّرات، هو نصٌّ غاضبٌ أكثر منه نصًّا عنيفا.. فالجدلية مع النصّ الأدبي إنه نصٌّ صانعٌ للجمال، وليس ناقلًا للواقع كما هو، كونه، أي منتج النص، لا يقبل أن يكون مجرّد مرآةٍ ينقل ما يعرفه المتلقّي، بل لكي يسلّط له الضوء على الأماكن التي لم يرها من قبل وسبرها من خلال النصّ، ولكن بطريقة المخيّلة الجميلة التي تجعل المتلقّي ينجذب للطروحات التي يحملها النصّ، على اعتبار أن لا نصّ لا يحمل فكرةً فيها الكثير من الطروحات، سواء على لسان الراوي أو الشخصيات أو الهدفية المسبّبة لمسبّب الحالة الغاضبة.

ورغم أن الكثير من المحلّلين والمفكّرين وحتى المفسّرين يربطون العنف بالحركات الدينية في كل الأديان والطوائف أو السياسية الراديكالية الباحثة عن السلطة، فإن النصّ العنيف هو نصٌّ تنتجه السلطات وما يتبعها ومن يؤلّفها، وهي أيضا تنتج نصوصًا من أجل التأثير على المتلقّي الذي لا يريدون له أن يبقى فردًا، بل جمهورًا ومجتمعًا للسيطرة





على الأفكار وحركيتها وديمومتها.. وهو ما يعني أن النصّ الغاضب إنتاجٌ سياسي فوقي سلطوي ديني، والنصّ الغاضب هو إنتاجٌ ثقافيٌ توعويٌ معارضٌ مواجهةٌ جريء.

هوية النصّ العنيف

ربما تكون إجابة البعض من أن هناك نصًّا عنيفًا وخاصة في الرواية، ولديهم الكثير من الأدلة على وجود روايات من هذا النوع، فهو أمرٌ طبيعي، لأن لا تحديد لهوية العنف في النصّ الأدبي، بل عدّو كلّ نصٍّ مواجهٍ للسلطة أو يحمل جرأته في سكب المعلومة العنفية التي تحدث في المجتمع، على إنه نصٌّ عنيفٌ، في حين أنه نصٌّ غاضب.. وحتى حين يذكرون نماذج من هذه الروايات أو النصوص سواء السردية وحتى الشعرية فإنهم يتّبعون في ذلك الوصف الأقرب إلى التحليل المنطقي لهكذا نصوص، على اعتبارها ردّة فعلٍ لعنف السلطة، التي يقع فيه منتج النصّ كفردٍ من المجتمع، خاصة وأن الغضب مرتبطٌ بالحزن أو التمرّد أو المواجهة، وهو أمر طبيعي في النفس البشرية في حين يرتبط العنف بالسلوك غير السويّ، وهو أمر لا يختص به المنتج الأدبي باعتباره يمتلك جمالًا وروحًا توّاقة لصناعة الجمال، على الرغم من الاستثناءات، لكنها قليلة.. وما بين الغضب الذي يستدعي الكتابة، وبين وجود نصّ غاضبٍ يستدعي الاحتكام إليه في تفسير النصوص، فإن الأمر لا يقترب من النصّ الأدبي كونه نصًّا لا يستدعي نصوصًا أخرى من أجل مناقشتها بقدر ما يستفاد من هكذا نصوص لإثارة الفكرة وصراعتها وفعلها الدرامي، وهو أمرٌ طبيعي أيضا في معرفة أن النصّ لا يتحرّك وفق أهواءٍ وغرائزَ نفسية، بقدر ما يتحرّك وفق الظرف البيئي الذي ينتج هذه الأهواء من أجل رصفها في نص.

إن الوصف الغاضب لا يقترب من الوصف العنيف في النصّ، لأنه لن يكون هناك جمال محكم إلى المخيّلة أو أهمية وجود منتج النصّ في المجتمع، وسيكون أشبه بناقل الحدث كما هو، أو ناقل العنف مثلما يراد نقله من قبل السلطات، خاصة وأن الغضب هو انعكاس لشيءٍ حاصل في المجتمع.. وكما يقول ديكارت "إن حدوث الفعل في النفس يؤدّي إلى حدوث انفعال في الجسد، والعكس صحيح" لكن ما يراه سبينوزا غير ذلك حين عدّ "فعل النفس كصفة فكرية، يوازيه فعل جسدي كصفة امتدادية والعكس صحيح"، وما بين الفكرتين أو التعريفين أو الوصفين يقبع النصّ الغاضب بوصفه يحمل الاثنين معا، فإنه انفعالٌ لفعلٍ، أي بمعنى هناك فعلٌ ستكون له ردّة فعلٍ فيتحوّل من كونه محسوسًا إلى ملموس. على اعتبار أن منتج النصّ لا يريد أن يهزمه النصّ ذاته أو السلطة، ويريد أن يكون في مرتبةٍ قادرةٍ على إنتاج نصٍّ مؤثّرٍ في محيطه، لا يخضع إلى اعتبارات إنتاج العنف، لأنه حينها لن يختلف عمّن يصنع العنف من أجل السلطة والحفاظ عليها أو تمرير اجنداتها، سواء كانت دينية أو سياسية، وهو وبالتالي كما يقول سبينوزا من أن الإنسان محاط بوابل من القوى والمعاني تصطدم به كل حين، لكن رأيه بإمكان الإنسان بحسب سبينوزا أن "يحسن توجيه تلك القوى عن طريق العقل. فالعقل كقوة طبيعية أيضا، موكول له مهمة استيعاب آليات اشتغال الطبيعة وقوانينها وأسبابها. وهو ما يسمح بتقليل الانفعال السلبي وأخذه نحو الإيجاب"، وهنا تكمن قوّة النصّ الغاضب أكثر من قوّة النصّ العنفي، كون الأخير هو نصّ لا يحتكم إلى العقل وصناعة الجمال، بقدر ما يحتكم إلى الغايات والأهداف. ولهذا فإن من الممكن ربط النصّ الغاضب بردّة الفعل اتجاه العنف الموجود في المجتمع سواء كان فرديًا أو سلطويًا جرميًا أو سياسيا.

النقد الغاضب والنقد العنيف

ولكن على الصعيد الآخر أو الجهة الأخرى للأدب وهو ما أعنيه بالنقد.. حيث يذهب البعض إلى وجود نقدٍ غاضبٍ ونقدٍ عنيف، وهو أمر طبيعي. فما بين الاثنين هو ما بين النصّ الغاضب والنصّ العنيف.. فحين يوجد النصّ الغاضب يوجد الناقد الغاضب، وحيث يوجد النصّ العنيف يوجد الناقد العنيف.. فالنقد نصٌّ أيضا، له أسسٌ ومعايير، سواء كانت فكريةً أو منهجيةً أو أكاديمية سواء كانت فطريةً نقديةً تأتي من خلال منتج النص، باعتباره ممارسًا للعملية الإنتاجية، أو من خلال الناقد الأكاديمي. ولكن في كلتا الحالتين ثمة نقد يريد تهشيم الأسس المجتمعية إذا ما كان تابعًا للسلطة، أو أنه يزيد من جرعة النصّ الغاضب لتهشيم الفعل المسبّب. وفي الحالتين ثمة حاضنةٌ نصيّة يولد من رحمها الناقد وهي إما حاضنة النصّ الذي ينتجه المنتج، أو النصّ الذي تنتجه السلطة، أي النصّ الغاضب والنصّ العنيف، وفي الحالتين يمكن معرفة القوّة التي يطلق عليها البعض القوّة المتوحشة بين الحالتين لتمييز النصّ الغاضب عن النصّ العنيف.. وبالتالي فإن الناقد هو ملاحقٌ للنصّين، ولكن الأكثر قربًا للناقد الأدبي هو الأخذ بمميزات النصّ الغاضب على اعتبار أنه نصٌّ يواجه المتغيّرات، في حين النصّ العنيف هو نصٌّ مسكونٌ بالرغبة المسبقة للسلطة رغم أن البعض من النقّاد يعتبر النصّ الغاضب هو نصّ العنف، كونه يسرد أو يذكر أو يتبنّى موجّهات النصّ غير المألوفة فكرته أو حكايته أو تفاصيل ما يذكر عما كان، خاصة وإن الناقد كما يرى البعض أسير مدارس نقدية منهجية أو أنه متأثّرٌ ما هو قادمٌ من مصطلحاتٍ ومقولاتٍ نقديةٍ ذكرها البعض، وصارت لديه آراءٌ قارة، حتى لو جاء آخر وفنّدها كما هو حاصل مع البنيوية كمثالٍ وليس الحصر والتي تراجع الاهتمام بها في العالم في حين ظلّ الكثير من النقّاد العرب حتى الآن يفصّلون النصّ على أساس هذه البنيوية.

إن السؤال الأكثر إلحاحًا ربما يتوّلد من هذه المناقشة.. هل حقًّا لدينا نقدًا غاضبًا ونقدًا عنيفا؟

إن الإجابة هنا ستكون بالإيجاب، هي يمكن اختصارها الشديد بعبارات مختارة.. إنه حيث وجد النصّ وجد الناقد، وحيث وجد أيّ النصّين الغاضب أو العنيف وجد الناقد الغاضب أو العنيف.

دوال واختلاف

ومما تقدم يمكن لنا تأشير ملامح النصّين وما يمكن وضعه من بعض الاختلافات ما بين النصّين التي اجتهدنا في تنسيقها، ليس بالصيغة التراتبية أو التصاعدية، بل بطريقة ضخّ المعلومة لكي تسير في الاتجاه الصحيح في دواليب المعنى.. ومن هذه العلامات أو الاختلافات:

النصّ الغاضب هو نصٌّ يريد محاربة الفعل المشين في المجتمع من خلال التأشير له.. في حين النصّ العنيف هو نصٌّ يريد إشاعة الفعل المشين ذاته والترويج له.

النص الغاضب هو نصٌّ يريد صناعة الجمال وزيادة الوعي بأهمية الأدب، في حين النصّ العنيف هو نصّ يريد صناعة الرعب وتراجع الوعي المجتمعي.

النصّ الغاضب هو نصّ يحارب الخوف من أجل إثبات وجود الإنسان وأحقيته في الحياة.. في حين النصّ الغاضب هو نصٌّ يريد إشاعة الخوف والترهيب من أجل السلطة.

النصّ الغاضب هو نصٌّ يعتمد على الفعل والسبب في أنتاج مفعوله الجمال.. في حين النصّ العنيف هو نصٌّ يصنع الفعل ولا يقبل بوجود ردّة فعل وهو تابع للمسبّب.

النصّ الغاضب هو نصٌّ ثقافي أدبي يتبنى حيثيات الجمال من خلال ذكر حتى الفعل العنيف نفسه.. في حين أن النصّ العنيف هو نصٌّ يبتعد عن الثقافة ويقترب من عملية الوهم والقصدية العنفية.

النصّ الغاضب هو نصٌّ يريد تغليب العقل والانتصار إلى الجمال حتى لو كان في مقابلة مع القوّة السلطوية. في حين أن النصّ العنيف هو نصّ يريد تغليب الفكرة السلطوية وإنها الأكثر استحكامًا في الانفعالات العامة حتى لو جاءت بطريقةٍ مقلوبةٍ للحقائق.

النصّ الغاصب هو نصٌّ متخيّل جمالي وإن استند على فعلٍ واقعي أو واقعة حقيقية.. في حين النصّ العنيف هو نصٌّ مقصودٌ ويحمل متاعه ومبيّت في تفاصيله حتى لو استخدم الخديعة في عملية زيادة الوهم المجتمعي.

النصّ الغاضب هو نصٌّ فردي يعتمد على قدرة المنتج في عملية التدوين.. في حين أن النصّ العنيف هو نصٌّ فردي بقوّة جمعية ترتبط بالسلطة لإنتاج الخوف.

النصّ الغاضب هو نصٌّ يفتّت الغضب ويفتّت العنف ذاته.. في حين أن النصّ العنيف هو نصٌّ يزيد من كمية العنف في المجتمع وله أهدافٌ مرسومة.

النصّ الغاضب هو نصٌّ ما بعد الفعل والنص الواقعي.. والنصّ العنيف هو نصٌّ يصنع الفعل ليأتي بالنصّ ومن ثم العمل على تثوير محتوياته من أجل مواجهة ردّة الفعل.

النصّ الغاضب هو نصُّ الجرأة المواجه لعنف السلطة أو المتغيّر غير السوي في المجتمع.. في حين أن النصّ العنيف هو نصٌّ يواجه الجرأة ويخيفها.

النصّ الغاضب هو نصٌّ يشير الى الوحشية في المجمع.. في حين أن النصّ العنيف هو نصٌّ يصنع القوة الوحشية للسيطرة على المجتمع.

النصّ الغاضب هو نصّ البديهية المخيالية الإبداعية.. في حين أن النصّ العنيف هو نصُّ القصدية المبيّتة التي تريد صناعة الحدث مما هو موجود في المجتمع بما يعرف.

النصّ الغاضب هو نصٌّ لا يريد أن تؤكل كتف المتلقّي بل يزيده معرفة.. والنصّ الغاضب هو نصٌّ يهدف إلى أكل كتف المتلقّي لإقناعه بالأسباب والقبول با لمسببا ت.

النصّ الغاضب نصٌّ لا يريد الهيمنة على المجتمع بقدر ما يريد للمجتمع أن يكون أكثر وعيًا في مواجهة المصاعب مثلا.. في حين أن النصّ العنيف هو نصٌّ يبحث عن الهيمنة الفكرية للمجتمع للسيطرة عليه.

النصّ الغاضب هو نصٌّ يواجه المسبّب ورفضه ومواجهته.. في حين أن النصّ العنيف هو نصٌّ يعطي المجال للمسبّب ليكون أكثر تأثيرًا في المجتمع.

ناقد وكاتب من العراق

العقل الفلسفي والروح الغاضبة

خليل حاوي: مقاربة رموزية

أنطوان أبوزيد

لم يكن مصرع الشاعر خليل حاوي بالنسبة إليّ، يوم دخول العدو الإسرائيلي إلى بيروت في الـ9 من حزيران/يونيو 1982، إلا حافزًا مضاعفًا لتعميق التساؤل عن طبيعة المناهج النقدية وقدرتها على سبر أغوار العالم المعنوي والشكلي في شعر حاوي، من دون أن أستخلص رابطًا أكيدًا بين انتحار الشاعر، بالطريقة المعلومة، والاتجاه الفكري الذي شاء الشاعر أن يرسمه لذاته، منذ أواخر أربعينات القرن الماضي.

بهذين الذوق الأدبي ومنهج النقد الموضوعي، ربما تتكامل أدوات الباحث الناقد وتنضج رؤيته.

لكن الإرادة المحضة لا يسعها، وحدها، أن تجعل النقد أداة كاشفة تضيء أبعاد النص الشعري اللامحدودة، إذ لم تفض قراءتي النصوص النقدية الغربية - من دون الاستعانة بموجه في بداية الأمر - إلى انكشاف منهج يؤدي الغاية المنشودة.

بدا مراس الكتابة عندي، في شيء من النقد، عاجزًا هو الآخر عن تلمّس الحدود التي يقف عندها النقد الموضوعي، ثابت الرؤية عميقها، لولا قراءات أخرى أكثر انغماسًا في العملية الأدبية، وأشد نفاذًا إلى طبيعة الشعر العربي الحديث ومؤثراته، إضافة إلى قراءات في النقد الأدبي الأجنبي ذي التوجه اللساني والرموزي. جعلتني هذه القراءات أقتنع أن الدراسة النقدية لا تبلغ ذروة فائدتها وجدواها إلا بعد ضبط مجال النقد الوصفي، وتنظيم شبكة من الأدوات التي تصف النص الشعري، ثم الأدوات التي تحلله.

إنها لسيرورة واحدة، محطتها الأولى تعاطف مع الإنسان - الشاعر، والنص - الشاعر من دون تعليل. أما محطاتها المتتابعة فمنهجية تصف عالم المعاني عند الشاعر - الإنسان، بما أمكن من الأمانة. ثم تدل على مواطن أسلوبيته، وتقف عند مكونات لغته الشعرية، لا إعلاء فحسب، بل توكيدًا على أن الفن الشعري لا يبلغ ذرى متلاحقة في التاريخ، إلا إذا أحسن النقد مواكبتها وإضاءة مضامينها وأشكالها التي تكاد تلتبس على القارئ العادي.

حسبي من ذلك كله أن أصف حوافزي، وألزمها المنهج قدر المستطاع. فإن هي انطلقت به أدت خطها ورفعت من قدر المعني، وههنا خليل حاوي، الشاعر الملتزم بقضايا مجتمعه، والمنخرط في حركاته الفكرية والاجتماعية والسياسية على السواء وأضافت نتاجًا نقديًا مثبتًا. وإن حادت عنه ألزمتني تصويب الخطط وتفعيل الأدوات حتى أوفي الرجل والنص حقهما عليّ.

ربما يبدو الكلام على سيرة الشاعر، أول وهلة، نوعًا من اللزوميات الفائضة عن حاجة المنهج المحدودة بالنص، ذلك أن غلاة المنهج الداخلي، أي الذين يبطلون تأثير كل عامل خارج عن النص ذاته، يرون النص، وحده، جديرًا بالوصف والتحليل من دون إسقاط أدنى انطباع عنه، لمزيد من الأمانة والموضوعية.

إلا أن ذلك الاقتصار القسري على الداخل (استقلالية النص) لم يعد يشكل الرؤية النقدية الأكثر جدارة وغنى في آن: فالأبعاد المتباينة والمختلفة للنص شعريًا كان أم غير شعري تستدعي من الباحث الإفادة من طرائق ومناهج صُنفت خارجية ومنها الاعتماد، بشكل متقاطع، على السيرة حينًا، وعلى تحليل الأدب من الوجهة النفسية حينًا آخر، ومن الرموزية - الأسلوبية آنًا آخر .



فأنا حين أذكر سيرة الشاعر خليل حاوي - لمحطاتها العامة - في مطلع الدراسة لا أقصد إلا التنبيه إلى خصوصية بعض المراحل الحاسمة في حياته، وتأثيرها المبدئي في صوغ المدونة التي اخترتها لتمثيل نتاجه الشعري برمتها.

ربما تكون السيرة إثباتًا (وإن خارجيًا) إضافيًا على صلاحية الموضوعات التي اعتبرتها أكثر تلاؤمًا من غيرها، لتواتر علاماتها في المدونة بشكل لافت؛ فالاستدلال مثلًا على طبيعة الثقافة الدينية التي تلقاها الشاعر ربما يهب الناقد الموضوعاتي قدرًا من الإثبات للانطلاق إلى دراسة المفاهيم الدينية في نتاج حاوي دراسة داخلية.

التعريف بالشاعر خليل حاوي

أود هنا التعريف بالشاعر كما ذكره أخوه الناقد إيليا حاوي "ولد خليل سليم الحاوي (1) في العام 1919 في قرية الهُوية بجبل الدروز، وكانت والدته سليمة عطايا تهم بالعودة إلى بلدتها الشوير مع زوجها سليم الحاوي، إلا أن الثُلوج تساقطت في جبل الدروز، وأقفلت الطرق، فغادر سليم الحاوي زوجته في الهوية ورجع إلى بلدته. وفي أثناء غيابه، وضعت زوجته صبيًا سمّي خليلًا "تيمنًا باسم جده لأبيه. رجع الوالد إلى جبل الدروز وبشر بولادة ابنه البكر، وما عتم أن عاد به إلى الشوير مع امرأته، وكان له من العمر نحو ثلاثة أشهر (2).

سكن والدنا في بيت سعيد عطايا في حي آل عطايا (في الشوير) وهناك درج خليل بين الأقارب، وكان موضع اهتمامهم، يحيطون به ويدلّلونه. والوالدة تزهو وتعنى به والوالد يغيب شهورًا في جبل الدروز أو الجولان حيث يعمل بناءً.. كانت أحوال العائلة جيدة، استقام أمرها في البلدة، ثم وضعت والدتنا شقيقتنا لوريس".

وبعد حين أُرسل خليل إلى مدرسة "ملكة ومرتا" وهما معلمتان إنجيليتان. في هذه المدرسة كان الطلبة يتعلمون القراءة والكتابة كلهم في قاعة واحدة. والإنجيليون يفدون مرارًا في السنة ليتفقدوا الطلاب ومدى حفظهم آيات من التوراة والإنجيل

(3)، وعلى ما يقول إيليا حاوي، فإنّ تعمق خليل في قراءة الكتاب المقدس على يد المعلمة "ملكة" أثّر تأثيرًا عميقًا في شعره. وحين شرع خليل بنظم الشعر باللغة الفصحى حوالى العام 1945، كانت أولى قصائده قصيدة "يهوه" (4). في إثر مدرسة المعلمة "ملكة" نُقل إلى مدرسة اليسوعيين في الشوير (5)، وحصّل فيها أصول القراءة الفرنسية. وفي تلك المدرسة، تجلى تفوقه بين السادسة والتاسعة من عمره. وبانت عليه أماراتُ النبوغ والاستقلال بالرأي وربما بالمقاومة… "[1]. ومن المؤكد أن التعاليم الدينية المسيحية تركت أثرها في نفس خليل حتى بات يحسب "خطايا الحواس مخالفة لأوامر الكنيسة" [2]. في إثر ذلك، نقل إلى "المدرسة الوطنية العالية في عين القسيس بين الشوير وضهور الشوير، وفيها مكث حتى مغادرته المدرسة نهائيًا تحت تأثير الضرورات العائلية" [3]. ولا بدّ لنا من التراجع في الزمن قليلًا لنتحدّث عن حياة خليل العائلية في تلك الحقبة. قلنا إن خليلًا كان وحيد أبويه، ثم رزقا ابنة وبعدها رزقا ثلاثة صبيان توفوا جميعًا في عمر الشهر والشهرين بالتهاب الحمراء. اثنان من أشقاء خليل ماتا بهذا الداء، والثالث وشقيقته ماتا بحمّى الامعاء أوليفيا غادرت جرحًا عميقًا في نفس خليل. كانت ابنة عامين وخليل شغوف بها غاية الشغف.

توفيت أوليفيا ودُفنت في المدرج عند قوم من آل الحاوي [4]، وخليل كان يتحرى عن شقيقته تلك أين ذهبت (حتى أنه) كان يقول "إنني قضيتُ العمر كله أنتظر عودتها وإلى الآن ما زلتُ أنتظر".

نذكر هذه الأمور لأنها كانت مثل التيقظات العجيبة في ذهن خليل سنوات قليلة قبيل موته (5).

إذًا، انقطع خليل عن الدراسة وهو لا يزال في الحادية عشرة، بسبب مرض والده، ورسوّه بالسرير.

تلك كانت أقسى مرحلة مرّ فيها خليل عبر حياته. ألفى نفسه فتى، وعلى كتفيه مسؤولية رجل ورب عائلة، حتى لم يتردد أخوته، وأمه على الأخص، في اعتباره رجل البيت [5] بكل ما للكلمة من معنى. إذًا، اضطر خليل، تحت وطأة الحاجة، إلى العمل مع عمال البلدية في رصف البلوكاج [6]، حتى صرف أغلب مراهقته في العمل الشاق وتحمل المسؤوليات.

وما أن عاد الوالد إلى العمل ودرّت له الأرباح حتى رفض أن يبقي خليل عاملًا بسيطًا، فأراد أن يكون لابنه مهنة "يعتاش" منها. وبقي خليل يتردد على حوانيت الإسكافية [7] طلبًا للخبرة والأجر الأفضل [8].

"لكن الفتى خليل لم يكف (في أثنائها) عن تثقيف ذاته" بكتب جبران التي شغف بها حتى أشك أنه راح يحفظها عن ظهر قلب. ثم عزم على تعلم اللغة الفرنسية، فكان له ذلك، ما وفّر له الاطّلاع على "شعر الفرنسيين الرومنسيين" [9] واستمر لا يطيق الإقامة على عمل يدوي زمنًا طويلًا، فيتركه إلى عمل آخر حتى قيّض له العمل مع الجيش البريطاني في ضواحي بيروت، وكان مشرفًا على عمال، وقدّر له أن يجمع بعض المال، ما أتاح له العودة إلى مقاعد الدراسة في كلية الشويفات في العام 1946، فنال منها الشهادة الثانوية "هايسكول" في عام واحد. وانحدر إلى الجامعة الأميركية في بيروت، ونال منها شهادة البكالوريوس في الفلسفة، وبعدها نال شهادة الماجستير بأطروحة في الفلسفة العربية عنوانها "العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد" [10].

وفي أثناء إقامته في بيروت وتوليه التعليم فيها بعد نيله شهادة الماجستير، كان لخليل تجارب كثيرة أمكننا الإلمام ببعض منها، وأولاها تجربته في الحزب السوري القومي الاجتماعي، إذ انتمى إليه مع الأعداد الأولى الذين رأوا فيه خلاصًا لأمتهم. لكنه ما لبث أن غادره على خلاف عقائدي بينه وبين رئيسه جورج عبدالمسيح، وكان مقيمًا آنذاك في الشام، يسافر مرارًا (إليه) بصحبة إنعام رعد أو غسان تويني، ويجريان مناقشات طويلة على العقيدة بلا طائل. وكان انفصال خليل عن الحزب مدويًا في وجدانه، وكان مثار كآبات ووحشة [11]. أُضيف إلى ذلك سبب أساسي في كون شخصية خليل المستقلة تأبى الخضوع لشخصية الحزب المسيطرة، حتى إنه قال عبارته المأثورة "للحزب الأعمارُ كلها، أما أنا فلي عمرٌ واحد" [12]. وحين تعمق حاوي في مأساة الحزب تبين له أن الفشل متولد من زوبعية فئة فيه وأَخذها بالثورة مبدأ عامًا من دون أن يسبقها تمهيد نفسي أَو صيرورةٌ تبدّل الكائن من داخل [13].

"وعام هجم الفرنسيون والإنجليز والإسرائيليون على القناة أي عام 1956، نظم خليل قصيدة انطوت على غضبٍ شديدٍ، وميلٍ إلى القومية العربية وكأنّها سبيلُ الخلاص من الفراغ الذي خلّفه خروجه من الحزب القومي" [14]. "وجعل يصرح بعد ذلك أن قضية القومية العربية كانت بالنسبة إليه قضاءً وقدرًا وليست له حرية أَو اختيار إزاءها، يحيا ويموت بها ومن أجلها".

بين الجامعة وسفره إلى لندن وكامبردج، كان للشاعر بعض تجارب عشق، منها ما كان "أَصداء لحبه الأول في ضهور الشوير"

سموقان أسعد

[15]، ومنها ما كاد ينتهي إلى ارتباط زواج لو كان للشاعر طاقة على التقيد بشروطِه المكبلة لحريته.

ومن هذا القبيل أنّه فسخ خطوبة كان عقدها على الآنسة عبلة أبي عبدالله في العام 1953، وكانت على شيء كثير من التعلم والطيبة والانفتاح [16]. ولا يعني ذلك أن علاقته بالمرأة انحصرت بمن ذكرنا، فقد تنوّعت علاقاته بتنوّع المحيطات التي تعاطى معها، ثقافيًا وفنيًا. ففي لندن وكامبردج وسوهو، حيث عانى التغرب والانسلاخ، كان له من علاقته مع ديزي الأمير ما أعانه على تخطّي بعض من أزماته. وأوشك أن يعلن خطوبته عليها في العام 1956، إلا أن أمرًا حال دون ذلك. لست لأقلل من أهمية صداقات التعليم التي كانت موضع افتخاره وأمله في آن. وقد أذكر عفاف بيضون لما كان لها من أثر في إحاطة خليل بشيء من الرعاية الفنية، إذ كانت تواكب شعره شرحًا وتصنيفًا فلسفيين. مهما قيل في هذا الشأن (أو قد يُقال لاحقًا)، بقيت صورة المرأة - الأم على مثاليتها ونقائها عند خليل حاوي، شعرًا وحياة؛ وقد أقامت "أم خليل" عند ابنها في بيروت، ترافقه أنّى حلّ ورحل، موفرة له شروط الرفاه والحنان في آن [17].

منذ أن نال حاوي شهادة الدكتوراه من جامعة كامبردج عن أُطروحة حول "شخصية جبران وإطاره الحضاري"، بقي يمارس التعليم في الجامعة الأميركية، أستاذًا لمادة الفلسفة فيها. كما مارس التعليم، تطوعًا ومجانًا، في كلية التربية في الجامعة اللبنانية، أُستاذًا لمادة النقد الأدبي فيها، في بداية السبعينات من القرن الماضي، ونال أعلى شهادة جامعية من الجامعة الأميركية قبيل موته.

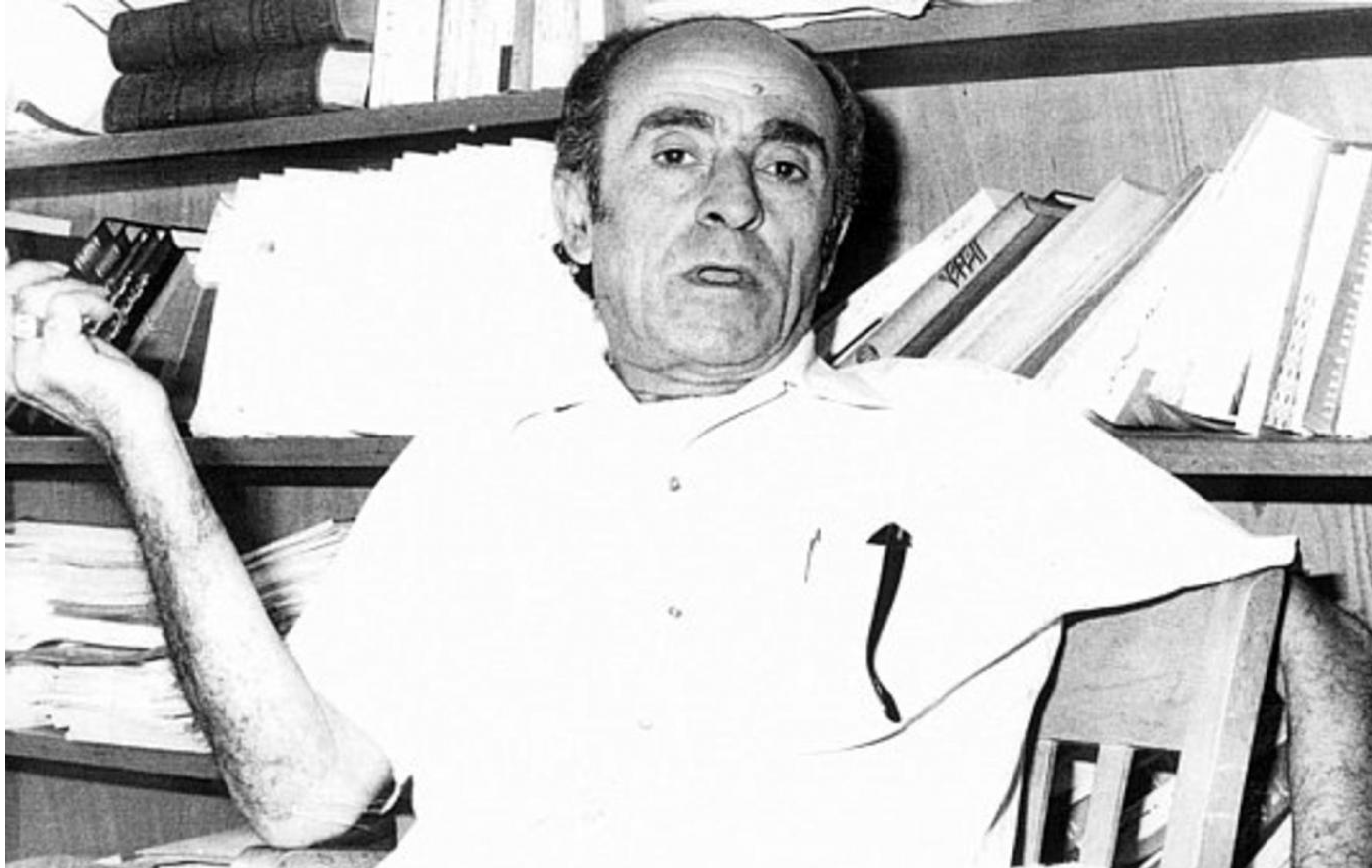
انتحر خليل حاوي (أو أريد له الانتحار؟) في أوائل حزيران/يونيو 1982، بُعَيْدَ أن حاصر الإسرائيليون بيروت - حيث كان - واحتلوها. بيد أن الموقفَ العلمي، بل الموضوعي من حادثة انتحاره، في لحظة تاريخية بينة في صراعيتها، يقتضي مني أن أطرح التساؤلات الآتية:

- هل يعد انتحار الشاعر خليل حاوي دليلًا لا يُردّ على انتمائه السياسي، وبالتالي ينبغي قراءة نتاج الشاعر الشعري في ضوء هذا الانتماء؟

- هل يصح النظر إلى النتاج الشعري عند خليل حاوي، والشعراء جميعًا، باعتباره ترجمة للخطاب السياسي أو انعكاسًا لمجريات سيرته الشخصية؟

- هل ثمة عوامل أخرى من أيّ طبيعة كانت (نفسانية، أسلوبية، جمالية) ساهمت في دفع الشاعر إلى لحظة الانتحار؟

لئن كنتُ غيرَ معني بالإجابة مباشرة عن تساؤلات ذات طبيعة سيرية، ما دامت دراستي تتناول نصوصًا شعرية بعينها، بل مجموعات شعرية ثلاثًا هي مجمل المدونة، وليست دراسة بيوغرافية، فإني أفترض أن تحليل هذا النتاج ربما يكشف عن دلالات وموضوعات وطوايا في نفس منشئه الشاعر خليل حاوي تخالف الانطباع الأيديولوجي الأول، استنادًا إلى معطيات توفرها المدونة، أي الأعمال الشعرية المعنية بالدراسة، فحسب. وأيًا تكن التحديات والصعوبات التي تحول دون تحقيق تلك الغاية، فإن مجرد الخوض في تجربة نقدية ذات منهجية رموزية (سيميولوجية) متداخلة العلوم تتناول تجربة شاعر بقامة خليل حاوي، كفيلٌ بالكشف عن العديد من مظاهر كتابته الشعرية ومستوياتها، والتحولات التي أصابت كتابته وموضوعاته على امتداد أعماله الشعرية، وهي تجليات "لمجموع العلاقات الواعية وغير الواعية، والذاتية، والاجتماعية، وفي وضعية صراعية من التمثل والتدمير والبناء" [18] التي يقيمها الأدب، بحسب جوليا كريستيفا، مع ما عداه من الفاعليات الماثلة في إطاره الحضاري، وفي نصه بشكل خاص.



أعماله الأدبية والنقدية

شعرًا:

- ديوان خليل حاوي (مجموعات ثلاث: نهر الرماد - نهر الرماد - بيادر الجوع)، دار العودة، بيروت، 1972.

- الرعد الجريح - دار العودة - بيروت، 1976.

- جحيم الكوميديا - دار العودة - بيروت، 1979.

نثرًا:

- جبران خليل جبران، شخصيته وإطاره الحضاري - دار العلم للملايين - بيروت، 1982.

- العقل والايمان بين الغزالي وابن رشد - لا يزال مخطوطًا قيد الطبع.

- أحاديث صحفية تتجاوز الخمسين - بمثابة وجهة نظر نقدية خاصة به - كان الأستاذ إيليا حاوي في صدد جمعها وطباعتها.

منهج البحث

"إن الكلام نسق من العلامات، لذا تجتاحه أنظمة رموز تشكل كلها أنساقًا رموزية: إلى حد أن نعتبر التواصل يمر عبر نسق من الرموز لا من الإشارات" [19].

ربما لا يكون هذا التعريفُ شاهدًا بإطلاقيته على الشعر، وبالأخص شعر خليل حاوي

الذي اخترت ديوانه [20] مدونة لدراسة بنيوية رموزية [21]، لكنه يطرح فرضية أن كل كلام، شعرًا ونثرًا، يملك طاقة على التواصل في ما بين النص الشعري والقارئ والتأثير فيه، تتفاوت بين صنف آخر ونوع وآخر.

لئن أضحى الشاعر خليل حاوي أسطورة يثار حولها النقاش وتنشأ المقاربات، كان أدعى بي، أنا المتتبع آثاره، أن أصوغ نظرة إلى نتاجه تكون أكثر موضوعية وإخلاصًا، تدنو قليلًا من إخلاص الشاعر لأمته وشعره ونفسه على السواء.

إلا أن ادعاء الموضوعية والعلمية المطلقتين في مقاربة أيّ نص، وبالأخص إذا كان شعرًا حديثًا، أمر مبالغ فيه، ولا استبعاد بالتالي لذوق القارئ في انتقاء النص الملائم قيَمه الجمالية أو الفكرية – أي حين يكون القارئ هو الباحث ذاته – وهذا شرط أول لإقامة التواصل المقصود بين طرفيه: النص الشعري والقارئ. من هذا المنطلق، سعيت إلى منهج يسمح لي بالنفاذ إلى عمق عالم النص الشعري المعنوي، نص خليل حاوي، لكن من دون أن تفقد وسيلة النفاذ هذه من موضوعيتها وجدتها وجدواها في آن. ذلك أن الاعتراف، أول الأمر، بعمق مدلولات الشعر العربي الحديث، ربما يمهد الطريق لاختبار المناهج النقدية الأدبية، قديمها وحديثها، عربيها وغربيها، لإظهار مدى كفاءتها في إضاءة أبعاد النص الشعري. هذا يعني أن لاعتماد المنهج أثرًا في مسار الدراسة وغايتها العلمية والنظرية في آن. فاختياري المنهج الرموزي بوصفه أداة كاشفة بعض أبعاد النص الشعري ناشئ من قراءاتي المتفاوتة عمقًا في النقد الغربي، وبالأخص ما كان يندرج تحت عنوان الألسنية وما تفرع منها من علم دلالة [22] وعلم رموز [23] وعلم رموزية شعري [24]. ولئن كانت هذه العلوم النقدية لا تزال، في الغرب، موضع مُساءلة وتطبيق على الخطاب النثري والشعري في جميع مجالات استخدامه، فإن حدة النقاش حول صلاحية التراث النقدي العربي وقدرته الكاشفة [25] ارتفعت أخيرًا، إلى أن طاوَل هذا النقاش بعض مناحي التنظير اللساني والتطبيق الألفبائي في آن.

ربما يصح القول إن لعلم الرموزية الشعرية – وهو نتاج حضاري عام – جذورًا في التراث النقدي العربي القديم. وليس صدفة أن يبادر عدد متزايد من علماء اللغة العرب [26] إلى ربط كشوفات الأقدمين بإنجازات الألسنية الحديثة وعلم الرموزية العام والشعري. لكن إدماج هذا الإرث اللغوي العربي بالغربي لن يحول دون استنطاق المناهج النقدية وإبراز قدرتها على وصف النص الشعري الحديث أو الوقوف عند حدودها المحبطة أحيانًا.

يتخذ المنهج الرموزي الذي اعتمده لنفسه أداة أساسية في مقاربة أيّ نص، وهي شبكة واصفة ذات عناصر لغوية وتركيبية معينة؛ إذ أن مقاربة أيّ نص (شعريًا كان أم غير شعري) بغاية الكشف عن عالمه الدلالي تخضع لسيرورة تامة: تبدأ في مرحلة وصف أشكاله اللغوية لتبلغ مرحلة تأويل مضامينه التي حملتها الأشكال الآنفة، فكيف إذا كان النص شعريًا ومتميزًا بأنظمة رموزه الخاصة، والمقوننة، والفريدة؟ [27].

هذا ناشئ من رؤية النص المتمايزة غاية المقاربة الرموزية، ذلك أن للنص الشعري، بحسب هذه المقاربة، مستويين أساسيين، هما مستوى الشكل والتركيب، ومستوى المضمون. ولا يمكن النفاذ إلى المستوى الأخير (المضمون) إلا من خلال إبراز البنى الشكلية (الشكل) التي تحمل أقدارًا متفاوتة من المضامين [28].

إذًا، تتفرع المقاربة الرموزية – انسجامًا مع هذه الرؤية – إلى مرحلة أولى، أدعوها مرحلة الوصف الشكلي والبنياني، وإلى مرحلة ثانية أدعوها مرحلة التأويل، وأعني بها إبراز المضامين التي تحملها الأشكال الموصوفة في النص [29].

أفيد، في المرحلة الأولى، من إنجازات الألسنية وعلم الرموزية الحديثين. أما في المرحلة الثانية، فأُعنى بربط الدلالات ضمن هيكلية عامة، مستعينًا لهذه الغاية ببعض المفاهيم النفسانية القادرة على تصنيف الصوَر المتواترة والعلاقات التي يشير إليها النص [30]. وبهذا المعنى، يصير المنهج البحثي الوصفي – التحليلي الذي نزمع تحقيقه في دراسة كتابة خليل حاوي الشعرية متعدد الميادين، وفق ما تقتضيه بنى النصوص الشعرية وأبعادها وأساليبها.

حين أكتفي بإبراز نتائج التأويل، أي المرحلة التالية من المقاربة الرموزية، لا أُنقص من مكانة مرحلة الوصف ودورها (الإحصاء، الجداول.. إلخ)، إنما أُشير إلى فاعلية مرحلة الوصف وجداولها، إذ يُعد الوصف اللغوي والشكلي خادمَ المعنى الأدبي، لا العكس.

الشبكة الواصفة

أما الشبكة الواصفة فيمكن ردها إلى عناصر هي كناية عن معايير وصفية مستمدة من علم الرموزية الشعرية، وأهمها الآتية:

- المستويات: باعتبار أن الشعر المدروس يتكون من مستويات عديدة، متضافرة في ما بينها، وهي: المستوى المطبعي [31]؛ المستوى الإيقاعي – العروضي [32]؛ المستوى المعجمي- الدلالي [33]؛ المستوى البياني – الدلالي[34]؛ المستوى التركيبي – الدلالي [35]؛ المستوى الهندسي – الدلالي.

- اللافت من المستويات: ونعني به أن تشكل الظواهر النامية لكل من المستويات المذكورة مجالًا يحسن بالباحث أن يتتبعه، حالما تتكرر مفرداته أو تعابيره وألفاظه وأشكاله في سياقات شعرية دالة.

- اعتماد المصطلحات الواصفة في كل مستوى، فتغطي أغلب المظاهر اللافتة فيه، واستخراج ما تنطوي عليه من دلالات مرتبطة بالموضوع المحوري الذي يفرض ذاته على ما عداه. على سبيل المثال، يمكن اعتبار مصطلحات، من مثل: الحقل المعجمي والكلمة – المفتاح والحقل الدلالي وغيرها مصطلحات واصفة ما دامت قادرة على تعيين جزئيات دلالية في النص ذات اتساق في ما بينها، ما يتيح للقارئ – المحلل أن يربطها ويستخرج مضامينها ويستنبط منها الفكرة أو الموضوع المعالج فيه (النص). ثم إن نسبة "الدلالي" الى كل مستوى من المستويات المذكورة متأتية من تضمنها مقدارًا من الدلالات، إما تكون ماثلة لعيان القارئ وإما تحتاج إلى تأويل من خلال تقصي آثارها في النص، على خفتها أو ضآلتها أحيانًا. لكن الثابت أن الدلالات موجودة حكمًا في هذه المستويات، وإن بمقادير متفاوتة مما ينطوي عليه المستوى المعجمي – الدلالي. والمعلوم أن هذه المصطلحات الواصفة هي من ابتكار علم الألسنية الحديثة وعلم الرموزية وعلم الدلالة وغيرها.

بناء على هذا، يحسن بالباحث اعتماد مفهوم الحقل الدلالي، وأعني به مجموع القيم المعنوية التي تتضمنها مجموعة معينة من سياقات المحور الدلالي "الجسد" في نتاج خليل حاوي، والتي تصب أغلبية أوصاف الجسد فيها في خانة العقم. وهذا ما يدعو الباحث إلى اعتبار الحقل الدلالي "الجسد العقيم" حاملًا دلالات جديرة بالدراسة والتحليل المعمق. هكذا تجتمع للمحور الدلالي أو الجسد حقولٌ دلالية متلائمة: الجسد المشوّه، الجسد الضحية، الجسد المتناثر.. الخ، إلى أن يتم وصف كل المحاور الدلالية في المدونة وتفريغ كل منها إلى حقول دلالية ملائمة، مع العلم أن "الكلمات، في الشعر، لا تدل – دلالة قاطعة أو مرجعية – إنما توحي بالدلالات"، بحسب بنفنيست (Benveniste) [36].

إذًا، تشكل هذه المفاهيم المذكورة شبكة تحليلية يعتمدها الناقد السيميولوجي أو الرموزي لوصف الاشكال اللغوية حاملة المضمون.

التأويل

تبدو مرحلة التأويل الأكثر بروزًا في المقاربة إذ تستغل نتائج الوصف (الشكلية) لتحليلها والنفاذ من خلالها إلى أخص محاور النص الدلالية. حسبها أن تكون ممثلة رؤيةَ الشاعر الفكرية والنفسية وتجربته الوجدانية – الغنائية. وتأتي مرحلة التأويل بعد أن يؤدي الوصف الكمي أو التتبع شبه الإحصائي دورًا في الكشف عن فئات من الصفات والحالات والجمل تتواتر فيها قيمٌ معينة متماثلة ومتجانسة، في سياقات عديدة من المدونة، تشكل بمجموعها حقلًا دلاليًا أو حالة أو جانبًا من رؤية الشاعر. ذلك هو شأن حقل العقم الدلالي في تضاده مع حقل الخصوبة، على سبيل المثال.

لكنّ إشكالية ربما تنشأ في تحديد أيّ المحاور الدلالية قد يكون أكثر تمثيلًا لهذه الرؤية؛ فمثلًا: ما الدافع لتفضيل موضوع "الخصوبة/العقم في عناصر الجسد" على ما عداه من الموضوعات المكنة في نتاج حاوي؟

إن اللجوء إلى الإحصاء في هذه الحالة يمكن أن يدل على حجم كل محور دلالي لكنه لن يسعه، وحده، أن يحسم في مسألة ربط المحاور الدلالية (المصنفة إحصائيًا، وعلى جداول) في ما بينها، إذ يؤدي ذلك إلى نشوء موضوع جدير بالمعالجة.

إذًا، لا بد من الاستعانة، في لحظة الاختيار هذه، بما كتبه الشاعر ونظّر له، أو بما أشار إليه في توطئات قصائده (مثلًا) حول مسألة فكرية بالغة الأهمية برأيه، والتي يمكن أن تحفز جزءًا أساسيًا من نتاجه الشعري. فإشاراته المتكررة والصريحة إلى الخصوبة مرفقة بضدها العقم، ربما تسمح بمباشرة موضوع "الخصوبة/العقم في أعضاء الجسد" الذي دلت سياقاته الكثيرة على أهميته (العددية) بالمقارنة مع غيره من الموضوعات أو المحاور الدلالية التي سبق الكلام عليها.

لكن، يمكن اعتبار بعض الموضوعات ثوابت في العالم المعنوي الذي يحاول الشاعر صوغه في نتاجه. فدراسة المكان يمكن أن تشير إلى شبه العالم (Quasi-monde) الذي يجعله الشاعر إطارًا مرجعيًا (Referent) لأشيائه [37]، يسقط عليه انطباعاته وتصوّراته. كما أن معالجة موضوع الزمان في المدونة من خلال سياقاته المصنفة ربما تلقي مزيدًا من الضوء على المضامين الفكرية العميقة في جانب من النتاج. وهذا الأمر يستلزم تأويلًا من قبل القارئ – المحلل بعودته إلى المنابع



الفكرية التي نهل منها حاوي، فأسقطها على موضوعه الشعري.

المنهج الرموزي الجدلي الداخلي – الخارجي

لئن كان على النقد الموضوعي أن يتبين الحدود التي يبلغها التواصل الانفعالي بين النص الأدبي والقارئ، مستعينًا بأكثر المعايير فعالية والمستمدة من العلوم المختصة بتحليل الشعر (الألسنية، علم الرموز، علم الدلالة، علم التداولية، البلاغة، البلاغة الحديثة، علم البيان والبلاغة والعروض، والصرف والنحو)، فإنه اقتضى على الناقد والباحث أن ينطلق من النص ذاته ليكشف عن العالم الدلالي الكامن في أعماق البِنى اللغوية الموصوفة. لولا ثقة هذا المنهج بأولية النص، أي بصلاحيته أن يكون المرجع الأول لتحديد عالم الشاعر المعنوي، لما كانت الشبكة الواصفة المذكورة. أما الجدال في أولية النص على ما قبله وما بعده، وموقع الشعر في موازاة التاريخ والسياسة، ومكانة الشاعر حيال نصه، فأمر يمكن تبيّنه في مسار نقدي طويل، منذ أن خاض طه حسين معركته ضد منهج التأريخ الأدبي [38] في أواخر ثلاثينات القرن الماضي، وثار في وجه التيار النفساني – الشخصاني في الأدب تيار النقد الاشتراكي الواقعي [39]. ومن هذا المنطلق، أعتبر هذا المنهج داخليًا، أي يلج عالم النص الدلالي من داخله، واستنادًا إلى أعماق رموزه اللغوية الصغرى والكبرى. من نافلِ القول إن المناهج النقدية التي نظرت إلى الأدب، والشعر الحديث خصوصًا، نظرة تسجيلية لم تقو على سبر أعماق الإبداع الشعري، كونها اكتفت بالتوثيق التاريخي لهذا النص المبدع أو ذاك، أو على الأكثر، حاولت تصنيفه انطلاقًا من الموضوع الأكثر تواترًا على صفحات النتاج. على أن مناهج نقدية أُخرى سعت إلى تحليل مضمون الشعر والأدب عامة وشرحه، مستعينة بالعلوم الانسانية: تارةً تلقى ضوءًا من التاريخ السياسي على النص، وتارة أُخرى تستدل بالفلسفة الاجتماعية والاقتصادية، وتتكئ حينًا على علم النفس أو الفلسفة [40] لتؤكد بشواهد من النص على صحة هذه النظريات.

لا يعني إنكاري بعضَ هذا المنهج (أو المناهج) أنني أَستبعد العلوم المذكورة، نهائيًا، من مجال مقاربة النص الدلالية، إنما قد يفيد بعض منها (وبالأخص علم النفس) لإضاءة جانب ربما يستعصي على التحليل الموضوعي البحث، من داخل النص المعني. الأَمثلة على هذه المناهج كثيرة، فهي تسعى إلى إسقاط رؤيتها المسبقة على النص من دون النظر إلى خصوصياته ولا إلى رموزه المتواترة، وكأنه (أي النص) ليس إلا ظلًا هزيلًا للعوالم الإنسانية المتداولة. فالشاعر خليل حاوي ذاته يعي هذه الحقيقة حين تقول: "وقد أدى اكتشاف الأنموذج الأَصلي في النقد الأدبي الحديث، إلى التركيز على العمل الأدبي نفسه، فأعاد الأَهمية إلى الأدب، بما هو فن ولم تعد الأعمال الأَدبية وثائق اجتماعية أَو سياسية أَو تاريخية ولم يعد النقد دراسة لسيرة الشاعر أَو عصره أو مجتمعه" [41].

ليس من العلمية أو الموضوعية اعتبار النص الأدبي والشعري خاصة، مرجعًا ثانويًا، لبعض القوالب الفكرية الجاهزة. وليس موضوعيًا استبعاد تحليل الشعر لغويًا، واللغة حاملة المضمون ومرجعه، أو من دون الاستناد إلى إيحاءاتها الدلالية. في المقابل، ربما ينعدم الفرق الجوهري بين النظر إلى النص من داخل بِنَاهُ المعنوية من دون الاستعانة بأيّ مرجع أَو منهج خارج عنه، حتى ولو كان يمتّ إلى العالم المعنوي للنص المعني بصلة، وبين إغراق النص الأدبي موضع النقد بسيل من الانطباعات النفسية والاجتماعية والسياسية (المنهج الخارجي) [42]. ذلك أن المنهجين يبطلان، كلا على حدة، الاعتراف بركني الأدب الأَساسيين: الشكل والمضمون. فاستقلالية المستويين وإن لضرورة نقد النص وتحليله، تستدعي أدوات وصف، أي مناهج تتلاءم مع مادة كل مستوى وعناصره.

لهذا، يبدو المنهج الجدلي الداخلي – الخارجي أكثر ملاءمة لوصف شكل المضمون وتحليله، وهذا لا يعني مطلقًا أن خصوصية الأدبي التي يسعى النقد الموضوعي إلى إبرازها قد يصيبها بعض الإهمال إن طاول النظر النقدي المستوى الشكليّ حينًا والمستوى المضموني حينًا آخر؛ إذ يقتضي تفريع النظر النقدي للنص إلى زمنين متلاحقين: زمنِ الوصف المتصل بمستوى الشكل وعناصره، وزمن تأويل أشكال المضمون. وربما يستعين هذا الأَخير ببعض مفاهيم علم النفس كي يسعه كشف الغموض عن بعض الهواجس اللافتة بتكرارها في النص.

اخترت شعر خليل حاوي، وتحديدًا ديوانه، بوصفه مدونة قابلة للتحليل من مستويات عدة، لكونها تمثل جانبًا من الشعر الحديث، برؤياه الفكرية والجمالية، تستحيل مقاربته بنفس الأَدوات النقدية التقليدية.

ربما يؤول اعتماد نهج معين في مقاربة النص إلى رؤية نقدية شاملة تسقط هيكليتها على بنية العمل النقدي العامة؛ فيبدأ الباحث دراسة المستوى الشكلي

سموقان أسعد



في المدونة، أولًا، لأمر ينسجم مع مسار العملية النقدية ومع الطبيعة الثنائية، التي تكون عليها اللغة الشعرية (شكل ← مضمون) في آن.

لذلك، يبدو الإيقاع أَحد أَخص مظاهر المستوى الشكلي في المدونة، موضوع الدراسة، إذ ترتبط به مجموعة المظاهر الشكلية والبنائية الأُخرى. ولئن اعتبرتُه المجال الأول (زمنيًا) للمعالجة، فهذا لا ينفي ضرورة اندماجه في عمارة نقدية واحدة، تؤدي مستوياتها المحللة، كُلًا على حدة، أبعاد المدونة الدلالية والجمالية. من هذا المنطلق، عددتُ المستويين: الموضوعات - الصور، يتبعان بالتتالي مستوى الإيقاع، إذ أن مستوى الموضوعات لا يلبث أن يفرض ذاته على الباحث من خلال تواتر سياقات معينة، تكون دالة على هواجس معنوية تتطلب الإيضاح، بناءً على مبدأ التواتر العامل على "إظهار تنظيم الخطاب الشعري" [43].

أما مستوى الصور فيقتضي تصنيفَ عناصرها وتحديد أنماطها الأُسلوبية، بتخطيان حدود الملاحظة الكمية الدلالية، إلى النظر عميقًا في ارتباطها بنفسية الشاعر أو في وظائفها الدلالية المتنوعة [44].

شاعر وناقد من لبنان

هوامش

[1] – حاوي ،إيليا (1984) ، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ،بيروت :دار الثقافة،ص:64.

[2]- المرجع نفسه، ص:65.

[3]- المرجع نفسه ،ص:67.

[4]- المرجع نفسه ،ص:68.

[5]- حاوي ، إيليا (1984) ،خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، مذكور سابقا ،ص:83.

[6]- مقابلة مع إيليا حاوي ، الخميس 7 تموز 1987.

[7]- المرجع السابق ،ص:83-84.

[8]- المرجع السابق ،ص:85.

[9]- المرجع نفسه ،ص:87.

[10]- المرجع نفسه ،ص:98.

[11]- حاوي ، إيليا ، المذكور سابقا ،ص:134.

[12]- مقابلة د.ربى سابا حبيب ، المذكورة سابقا.

[13]- المرجع السابق (إيليا حاوي) ،ص:135.

[14]- المرجع نفسه ،ص:137.

[15]- المرجع نفسه المذكور سابقا ،ص:88.

[16]- مقابلة د.إيليا حاوي ،9 آب 1986.

[17]- مقابلة مع د.ربى سابا حبيب ،3 آب 1986.

[18] KRISTEVA,J.(1972),La révolution du langage poétique,Paris:Seuil,Tel quel,p.14.

[19]- TODOROV,T(1979),Sémantique de la poésie,Paris,Seuil,p.22

[20]- حاوي، خليل (1972)، ديوان خليل حاوي، بيروت ،دار العودة.

[21]- أو سيميولوجية ، نسبة لعلم الرموزية ، أو السيميائية لدى البعض الآخر.

[22]-Sémantique

[23]- Sémiologie

[24]- Sémiologie poétique

[25]- مثلا: المسدّي، عبدالسّلام (1981) ،التفكير اللساني في الحضارة العربية ، تونس ، الدار العربية للكتاب.

[26]- حسن، عبدالكريم (1983)، الموضوعية البنيوية ، دراسة في شعر السيّاب ،بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

[27]-A.J.Greimas et Autres (1972) essais de sémiotique poétique,Paris ,Larousse ,pp:10-20

[28]- BARTHES,R.(1970),S/Z,Paris ,Seuil ,p.11]

MAURON,C.(1995)Des metaphores obsédantes au mythe personnel

[29]-,Paris, J.corti.]

[30]-..Op .cit]

[31]- Laufer ,R.(1989) , le texte et son inscription Paris,ed.CNRS

[32]- نعني به دراسة المظهر العروضي الذي تتبدّى فيه القصائد لدى حاوي ، الى جانب تتبّعنا الأنساق الإيقاعية المؤتلفة والمختلفة فيها وارتباطها بالسياق.

[33]- KRISTEVA.J(1974),La révolution du langage poétique,Paris,ed.Seuil

[34]- TODOROV.T,et Autres,(1979),Sémantique de la poésie,Paris,Seuil

[35]- -MOLINO,j.GARDES TAMINE,J(1992),3 ed.cor.,Introduction à l analyse de la poésie,Paris,PUF

[36]- SEMEN.revues.org/9486(9-11-2015)

[37]- GREIMAS.A.j,Courtès(1972),Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.Paris ,Hachette,p.311

[38]- حسين، طه (1962)، حديث الأربعاء ،القاهرة ، دار المعارف .

[39]- العجيمي، محمد الناصر (1998)، النقد العربي ومدارس النقد الغربي ، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع.

[40]- كرم ،أنطون غطّاس (2004)، في الأدب العربي الحديث والمعاصر ، بيروت ، دار النهار للنشر ، ص ص:40-48.

[41]- عوض، ريتا (1983) ، خليل حاوي ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ص:16.

[42]- سويدان ، سامي (1989)، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية ، بيروت ، دار الاداب ،ص ص:17-28.

[43]- GREIMAS,op.cit.p.308-309.

[44]- GREIMAS,op.cit.p.151

سموقان أسعد

نَدَمُ سُقْراط

قصائد وأنشودات

نوري الجرّاح

فتيان دمشقيون في نزهة

شَجَرَةٌ تلك، أَمْ سَرابٌ يتمرأّى في شَجَرَةٍ،
بَلغنا الحافَّةَ ورَأَينا لِسَانَ الهَاويةَ
فلنعطي أَيدينا، لعلَّنا نعودُ بقربة الماءِ، أو بفاكهةِ صَيْفٍ في صِحافٍ .

هضبةٌ وراءَ هضبةٍ
وأَقْدامُنا الغائِصةُ في لاهِبِ الرَّملِ سَرابٌ يَلْهو بسَرابٍ.
ارتوينا من عطشٍ، ووتَّرْنا الأقواس..
وها سَهْمُ الفِكْرَةِ يَلْهَثُ
ويسبقُ
ويَطْلُبُ الأَسْوار.

هلْ نَحْنُ جنودٌ في نُزْهَةٍ،
أَمْ منشدونَ عميٌ في جوقةٍ تائهةٍ بَعْدَ مقتلةٍ في خلاءٍ؟

فُتِحَت البواباتُ وهُرِعَ شُبَّانٌ، في إثرهم صَبايا
مكحَّلاتِ العُيُونِ طائشاتٍ كالمَناديلِ
السَّنابِلُ تَتَطاوَلُ والشَّمْسُ تَلْمَعُ على أَسِنَّةِ الحِرابِ.
اليومَ نذهبُ إلى الحَقْلِ، ولنْ نَجِدَ أَرْضَ المَعْرَكَةِ،
لا نِبالَ، ولا أَقْوَاسَ،
لا حِرابَ،
ولا طَعَنَاتْ.
تَرَكْنا السِّيوفَ في الخَزَائِن،
والدُّرُوع التي كَتَبَتِ القَصَصَ تَرَكْنَاها في الظِّلالِ..
الترابُ غَيّبَ الحِرابَ المَكْسُورَةَ في الأَعْنَاقِ،
والجريحُ الذي تَقَلّبَ قُرْبَ مَصْرَعِهِ، مَرّ على جَبْهَتِهِ هَواءُ الأَصِيْلِ، ولَمْ يَكُنْ في صَدْرِهِ أَثَرٌ مِنْ طَعْنَةٍ،

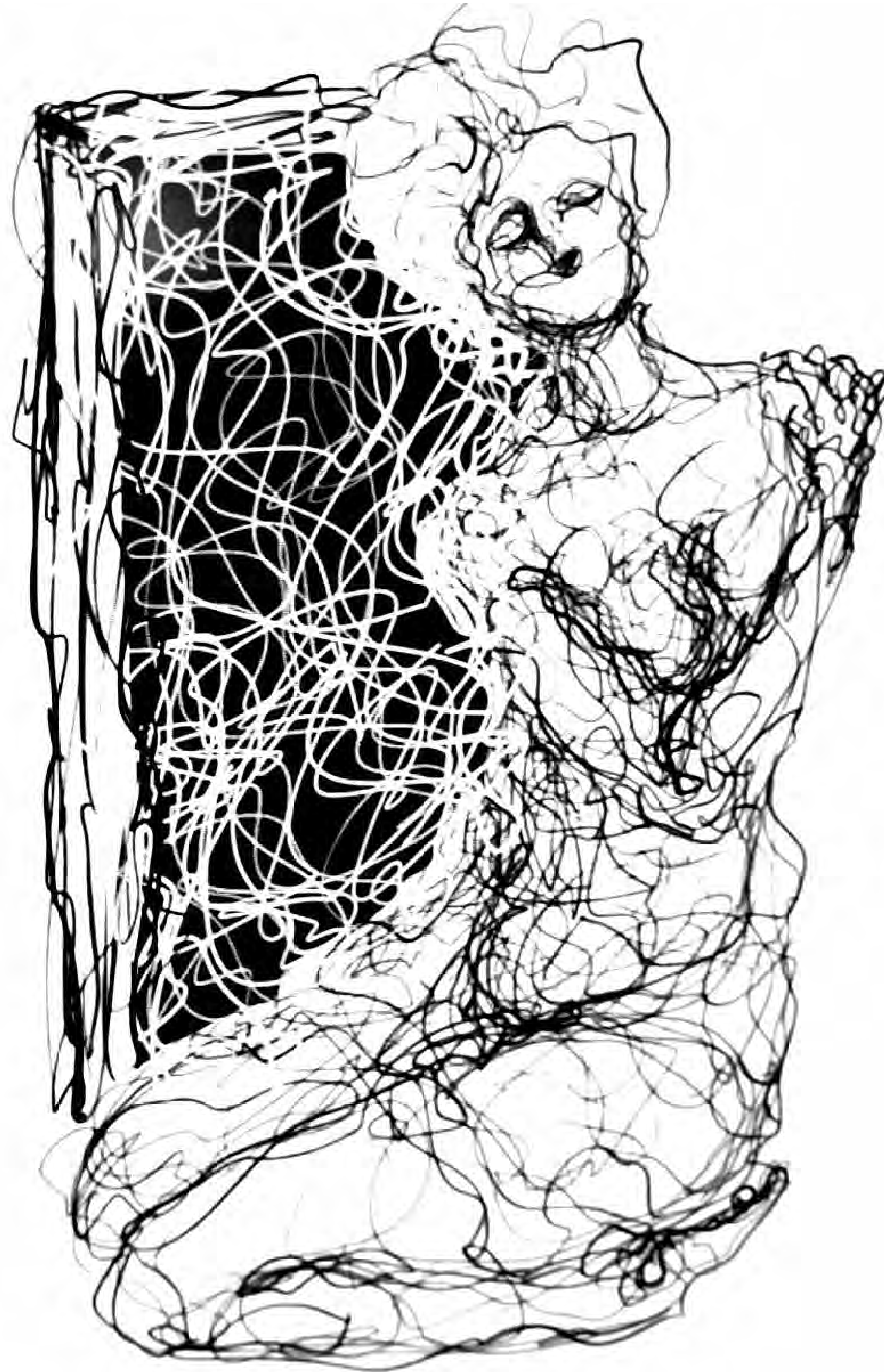
أَحُلُمٌ ما أَرَاهُ؟ قالَ المُسَافِرُ للطَّريقِ، وقَدْ طَالَتْ وقَصُرَت. وطالت وقصرت
مِراراً،
قَبْلَ أَنْ يَنْهَضَ السَّرابُ ويَفْتَحَ لهُ الأَبْوابَ.

***

البَنَاتُ الَّلواتي تَشَبَّثْنَ بدُرُوعِنا وأَجْهَشْنَ عِنْدَ البواباتِ،


أنس سلامة





ومَيَّزْنَ مِنْ وراء الأَسوارِ صُراخَ الهالكينَ مِنْ صَيْحَاتِ النَّاجِينَ،
وصَلْنَ إِلى الحَقْلِ بخُوانِ الخُبْزِ وجِرارِ المَاءِ،
ووجَدْنَ المِعْوَلَ في جِوارِ الشَّجَرَةِ..
والهواءَ مسترخياً في الظلِّ.

كيفَ أُفَسِّرُ، إِذَنْ، ذلكَ الجُرْحَ الذي يَنْزِفُ في قَصِيدَ تي ؟

***

أَخْطو وأَخَالُ أَنَّنا لَمْ نَكُنْ هُنا يَوْماً
وهذهِ الكُسُورُ في الأَضْلاعِ،
والشَّمْسُ التي اْسْوَدَّتْ في دَمِنَا، ويَبِسَتْ على أَرْضِ المَقْتَلَةِ،
لَمْ تَكُنْ سِوى سَطْرٍ في حِكايةٍ رُويتْ على فِتْيَةٍ اضطجعوا في ظلالِ شَجَرَةٍ على الطَّرِيق،

سَطْرٌ هارِبٌ مِنْ صَيْفٍ مُفْعَمٍ بهَوَاءِ سَمَرٍ في صَيْف.
مَشَيْنا النَّهاراتِ، وخَطَونا الَّلياليَ طالبينَ دِمَشْقَ التي تَرَكْنا في الأَصْيافِ.

القصيدة والشاعر

هَلْ كُنْتُ طوالَ الوقت أَتَلَصَّصُ على حياتي
أَمْ كُنْتُ أَخرجُ إلى خلاءٍ لأصطادَ الحكاياتِ،
ولأَرْوي
لِقُرَّاءٍ ساهِمينَ ما كنتُ أخافُ أن أَرْوِي لنفسي في عتمةِ البيتِ؟
ومن ثم، بَعْدَ عَطَشِ الهاجِرَةِ وشَرْبَةِ الماءِ
بَعْدَ خُطْوَةٍ في الرَّمْلِ وأُخرَى في المدينةِ المتلألئةِ عن

بُعْد
أَعْثُرُ على المِرْآة
وأتوارى في غَيَابَةِ البِئْر
في انتظارِ أن أَروي لِمَنْ سوفَ يرميه في جِواري سيَّارةٌ
ماكِرون.
كُلُّ ما في جُعْبَتي، أنا المُسافِرُ في لَهَبِ الصَّحْراء
حِكاياتٌ عن وقائعَ ما كانَ لها أَنْ تَحْدُثَ
لولا أَنَّ في جِوارِيَ، الآنَ، فَتى خَرَجَ بِهِ إِخْوَتُهُ في نُزْهَةٍ
وَرَمَوْهُ
في
جِواري..

أقاصيصُ عن حصونٍ وقلاعٍ وأسوارٍ تراءتْ لعيني المشتعلتين
وتوارت خَطفاً وراء سَرابٍ ضاحِك.
رؤىً مجنونةٌ، وشريطٌ هاربٌ عن وقائعَ هاربةٍ،
ولا أحدَ في جِواري..
لا أحدَ في هذا القاعِ سوى صدىً يتردَّدُ أصواتاً مبهم.

والآنَ،
أَيُّها الفَتى الجَميلُ الجالسُ في جَواري كَيف مَكَّنْتَني
من أنْ أسوقكَ إلى هذا المصير
لأكونَ الصَّائغَ النَّائمَ
وتكونَ أَنْتَ الشَّاعر الذي كَتَبَ القَصيدة.

نَدَمُ سُقْراط

وماذا لو ارتَجَّتْ خَمْرةٌ،
ولمْ يَكُنْ هُناكَ سُمٌّ
في كأْسٍ..
هَلْ كانَ الفلاسفةُ سيُبْدِلونَ بكلماتي كلماتٍ أُخرى،
هَلْ كُنْتُ لاكُونَ شَخصاً آخرَ؟

***

كلُّ مَنْ كان في القاعةِ كان يُريدني أَنْ أَرْفَعَ الكَأْسَ
وأُدنيها مِنْ شَفتيّ
وماذا عني؟ عن زوجي؟ عن ابْنتي؟ عن الهواءِ اللاعبِ بأُصُصِ الزّرْعِ في شُرْفَتي الشّرقيّة،
وعَنْ عبدي اللطيفِ الذي اقتنيتُه مُوخّراً ليُفْلِحَ معي البُستانِ؟
أَمَا كانَ خَيراً ليَ أَنْ أُبعدَ عنّي تلكَ الكأْسَ؟
أَنْ لا أَتَجَرَّعَ، أَبداً، ذلكَ البَريق
لأَتَحَوَّلَ إلى أُمْثُولةٍ يتبادلُها سِكّيرانِ في حانةٍ
على مَسامعَ بنتِ ليلٍ انطفأَتْ في جوارِ جُندي أَغْمَضَ على ثُمالةٍ في كأْس.

***

هل كان الأمر يستحق كل هذه الدراما؟
أَنْ أَقِفَ في القاعَةِ بَعْدَ أَنْ يَنْصَرِفَ الوجَهاءُ
وأَتأَمَّلَ جُثَّةَ الفيلسوفِ الذي تَجَرَّعَ الشوكَران،
وقَدْ أَسْلَمَ الرُّوحَ على رُكْبَةِ مُهَرِّجٍ فَقَدَ مَرَحَهُ،
وحانُوْتِيٍّ يُثَرْثِر.

***

المنافِقونَ الَّذِينَ رَفَعوا كأْسيَ شَعَروا بالفَخْرِ وهُمُ
يَرَوْنَني أَتَلَوّى كالأفعى وأَهوي كحمارِ الوَحش.
لمْ يَكُن في كأْسِ أَيٍّ منهمُ شَيءٌ ممّا لَمَعَ في كأْسِيَ،
وهُمُ على الأَرْجَح
لمْ يؤْتَوا مِنَ النَّباهَةِ
ولا حَتّى قَطْرَةٍ
ولكنهم دَوّنوا في صَحائِفِهِمُ من شَطَحاتِيَ ما دَوَّنوا
وردّدوا كلماتيَ بفصاحةِ العارف!
وقَبْلَ نُزُولِ الشَّمْسِ في جُرابِ المُتَسَوِّلِ
خَفّوا إلى بيوتٍ ازْدَهَتْ بزوجاتٍ ماهراتٍ في رَوْزِ إلْيَةِ الخَرُوفِ، وتَقْطِيعِ طِحالِ البَقَرَةِ.

***

وماذا لوْ أَنّني عَبَرْتُ القَنْطَرَةَ في يَومِ الشَّوكَران، ولم أَبْلُغِ المَوْعِدَ لأُجادِلَ هولاءِ الحَمْقَى،
على مَرْأًى مِنْ سَفْسَطائيين مَغْرُورِين،
أُقْسِم، يا أريستفانيس برأْسِكَ الكَرنفالي،
وبديوتيما التي أَلهمتني كُلَّ ما عرفتُ عن الحُبّ،
وأُخْتِها آسبازيا التي علّمَتْنيَ نهجَ البلاغة،
لَكَانَ أَوَّلُ شيءٍ أَفْعَله قبلَ أَنْ أَعُودَ حيّاً إلى البَيْت،
أَنْ أُفاجِئَكَ وأُعَرّج على الحَمّامِ، لأَغْتَسِلَ مِنْ قَذارَةِ المَدِينةِ، ومِنْ كُلِّ ما عَرَفْتُ،
وأَملأَ خياشمي برائِحَةِ الصّابونِ وبخارِ الوُجُودِ.

***

هَلْ يُمْكن لشَخْصٍ مِثْلي ضَرَبَ فَأْساً وأَنْطَقَ الصَّخْرَةَ كَلِمَاتِ القَدر أَنْ يَمُطَّ شَفَتَيهِ ويُجيب القُضاةَ: اتْركوني أُفكر؟
فقط لأَنَّ شاعِراً شاءَ أَنْ يَقلِبَ الفِكْرَةَ رأْساً على عَقب،
ليفوزَ بقصيدة؟

***

إنما الآنَ، أَغني وأنا أَهوي مِنْ حَالقٍ، وأَرى الأَرْضَ تَكْبُرُ وهَلَعي يَبْلُغُ تُرقوتي،
بِمَ يُفيدني أَنْ أَعْرِفَ، اليومَ، أَكْثَرَ مِنْ أَيِّ وقتٍ مضى، أَنَّ كلَّ ما عَرَفْتُ أَنّني لا أَعْرِفُ؟

***

أَما كانَ يَجْدُرُ بي، يا بريكليس أَنْ أَملأَ أُذُنيّ بالشَّمْع
ولا أَسمَعَ الكَلِماتِ المَعْسولَةَ للهاويَةِ
فأَفتتنَ، وأَمضي إلى الحكمة، وأَبهج بمصيري هؤلاء الحمقى..
أَما كان أَجْدَرَ بي أَنْ أَتَلَفَّتَ وأَهْتُفَ: حقاً، إنّ الحِكْمَةَ لا تُوْخَذ إلا مِنْ فَمِ المَجْنُون
لأَنَّ الحِمارَ الحَيَّ، كما تأكّد ليَ دائماً، وهذهِ المَرَّة أَيْضاً، خير من فيلسوفٍ مَيْت.

***

سَيَشْهَقُ الفلاسفةُ من هول المفاجأة، ويَهُزّونَ رووسَهُمُ بشيءٍ مِنَ القَلَق!
لكنَّ الحاكمَ سيمتدحُ فِطْنَتي الأَثينية،
والأَهَمَّ مِنْ هذا وذَاكَ
أنني..
بَعْدَ عَشْرِ دَقَائِقَ مِنْ فَرْقِ الرّوايةِ،
سأُهْرَعُ إلى بَيْتي في عَرَبَةٍ مَرِحَةٍ يَجُرُّها حِصانٌ جَذْلانُ،
لأَجِدَ المَرْأَةَ راضِيَةً
والخَادمَ سعيداً.

***

أَمّا وقَد فَرَغَتِ الكأْسُ، وكَتَبَ الشَّاعِرُ قَصيدَتَهُ،
فلأَتَقَدَّمْ خُطْوَةً في الأَرْضِ العَذْراء،
ولأَصْعَدَنَّ، مَرَّةً أُخْرى، بقدمَينِ خَفِيفَتَيْنِ ومُنَمَّلَتَينِ إلى الأُوكُروبول
ومَعي المِطْرَقَةُ والإِزْميل
لأَنْحتَ مِنْ غَيْرِ ما نَدَمٍ وجُوهَ رَبَّاتِ القَدَرْ.
كريتو،
كريتو،
لا تَنْسْ أَنْ تُرْسِلَ الدِّيكَ لأَسكليبوس!

نشيد آموري

لو عرفتُ أنا آموري
أَنَّ مَصيري أَنْ أقِفَ على صَخْرَةٍ
وأَنْظُرَ الخليقَةَ التّائهةَ
هذه،
لربطتُ نوحًا إلى الصَّاري
وحَشَوْتُ أُذُنَيه بالخَشَبِ.
العاصفةُ تَأْكُلُ السَّفينَ، والبَحْرُ يَلْتَهِمُ السَّماءَ
ولو عَرَفْتُ، أَنَّني سأَقِفُ،
أنا المَلَّاحُ العَرِيقُ
وأنظر ألسنةَ القاعِ تلتهم العُلَى
لَمَا رَجوتُ الله، أن يُرسِلَ ذلكَ الطَّائِرَ.

***

ولأنني أنا آموري نَزيلُ قطعةِ ليلٍ، أسيرُ قلعةٍ في جزيرة
سأرمي بجسدي ورائي مثل ملابس خَلِقَةٍ
وأخرجُ،
أنا صُورَتُه المزَّقَةُ،
وهو المندوبُ السامعُ، رجلُ ما قَبْلَ الطوفان
والقبضةُ التي وَجَّهتِ السفينَ إلى جبلِ قاسيونْ.

أنشودة قدموس

أَقِفُ في المِرآةِ وأُوَدِّعُ نَفْسي
وقَبْلَ أَنْ أَتَوارى،
قَبْلَ أَنْ أَرَى نَفْسي وهي تَتَلَفَّتُ وتَسْأَل:
هل أَنْتِ أَنا وأَنا لا أَحَد؟
مَنْ مِنَّا ذَهَبَ أَبْعَدَ، مَنْ مِنّا تَكَسَّرَ قَبْلَ أَنْ يَذْهَب
أَبْعَدَ؟
هَوَى
وتَكَسَّرَ
وصَارَ شُعَاعاً.

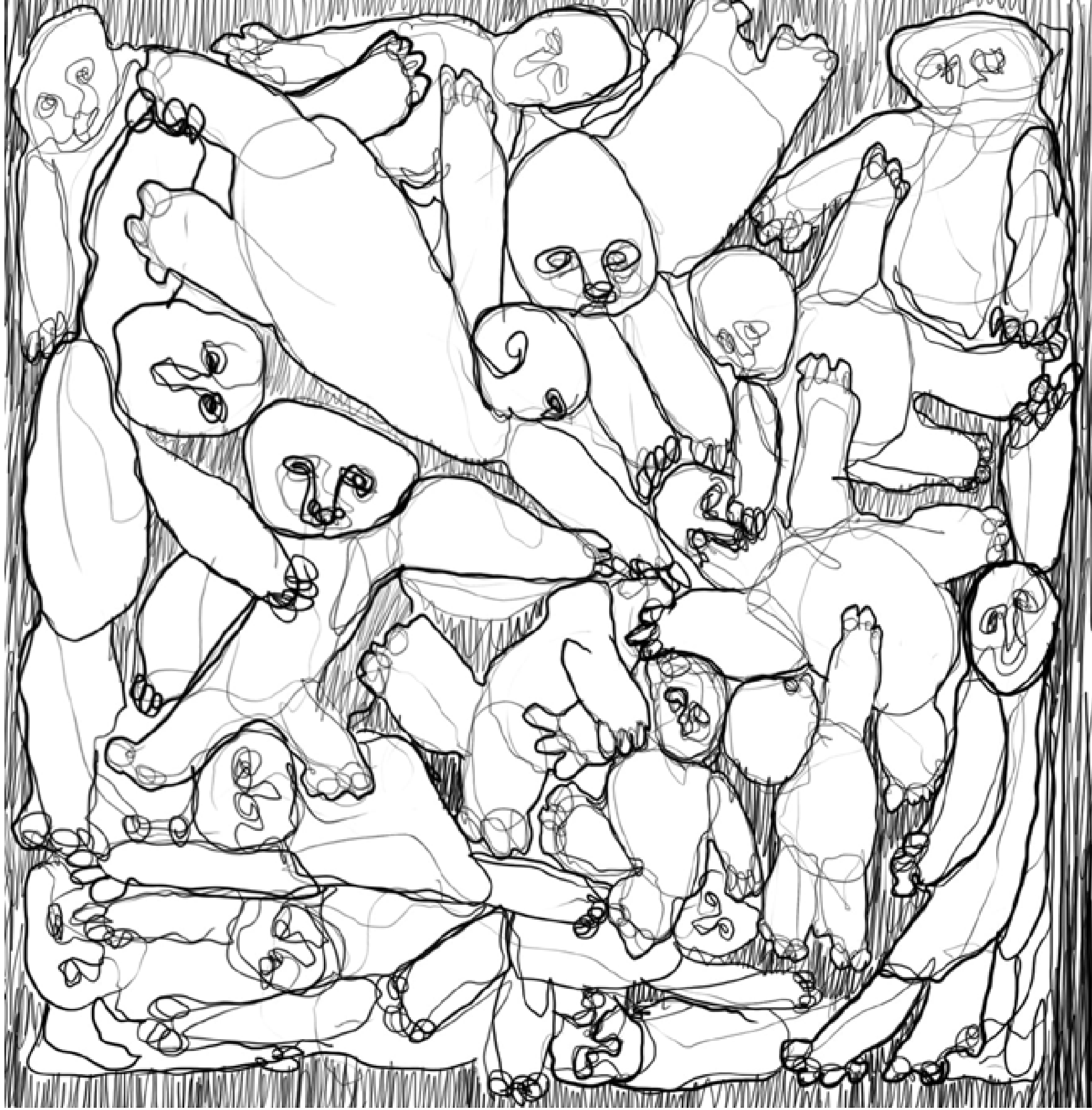
مَنْ مِنَّا رأَى صُورَتَهُ ومَرْقَدَهُ في جِنَانٍ مُعَلَّقَةٍ؟
قَطْرَةٌ نافِرَةٌ على سَطْحٍ زائغٍ، كانَ قاربي،
لكنَّ الضَّوْءَ فَضَحَني
وها أنا في عَيْنِ العاصِفَةِ.
ونَسْليَ الذي نَجَوْتُ بِهِ مِنْ إِرَم المُحْتَرِقَةِ حُطامُ مَرَاكِبَ في لُجَجٍ عَمْيَاء
فتيانٌ طافوا على زَبَدٍ وفَتَيَاتٌ صِرْنَ عَرَائِسَ للأَمْواجِ.

نظرةٌ عن بُعْدٍ

يا دودةً، خضراءَ، ريانةً، وَجَسَدُكِ المُنْزَلِقُ على ترابٍ أَسْوَد
حلقاتٍ، حلقاتٍ،
بينما الشَّمْسُ الخفيفةُ تُنَزِّهُ أقدامَنا في ممرَّاتٍ ظَلِيلَة ،
والحُرُوفُ، في المَمَرّات، تُمَرِّنُ الصّامتَ عَلَى الصَّمْت.
العَابرُ في الظِّلالِ يُطْرِقُ ويُعَايِنُ في قاعِ السَّكِينة صورةً ترتجّ
أهِي وجوهنا الغاربةُ أَمْ هي سيقانُنَا المقوَّسَةُ،
تتخطَّفُ في أنحاء البيت،
وتتركُ الجِوَارَ يَشْهَق،
والظِّلالَ تتفرَّق؟

***

الفكرةُ تتمطَّى والكلماتُ تؤجِّلُ المعنى،


أنس سلامة

يَدُكَ المَشْلولَة تُشْرِعُ النَّافِذَةَ،
يُطِلُّ وجهٌ بعصابة في الجبينِ، أَهِي أُمِّي أَمْ عَرَّافَةٌ تُشبهها؟
مَنْ ذا يَرجع بالصَّوْتِ في إناءٍ،
والحَرَكَةِ في إناء،
والكَلِمَاتِ في إناء؟
أَيّ سقطةٍ في هاويةٍ تُعيدُ إلى المَلَاكِ أَجنحتَهُ المكسورةَ
وإلى المَحْجِرِ الفارغِ نظرتَهُ الهاربَة!

أنشودةُ إخناتون

حفاؤكِ طَمْيٌ، وخَصْرُكِ المسافرُ في الضَّوْءِ
خَصْرُكِ في الصُّوَرِ


اسماعيل الرفاعي

نِيْلٌ
يَفْلقُ الأُنْشُودَةَ
ويَنْزِلُ
مِنَ السَّماء.
وبَيْنَما الغُزاةُ يَصْعَدُونَ ليفوزوا بالبُحَيْرَةِ،
الأَبَدِيَّةُ طَمْيٌ..
وفي هُتَافِ النُّوتِيِّ للنَّهرِ قَدَمُكِ الشَّمْسُ تَتَلأْلأُ في زَوْرَقٍ

***

أَنامُ وأسْتَيْقِظُ في فُؤَادِكِ،
وأَنامُ لأَكُونَ فِكْرَةً
لَيْسَ
إلَّا
ضَمِيراً مُمَزَّقاً، ويَدَاكِ تَجْمَعانِ.

الشَّلالُ الأَولُ والشَّلالُ السادسُ، المَعْرَكَةُ المُسْتَحِيلَة
جَرَّةُ الماءِ المَسْفُوحَةُ عندَ يَدِ إسماعيلَ في الخَيْمَةِ المُشْتَعِلَةِ.
الأختُ الهاربةُ من البيتِ المُحْتَرِق
الأمُّ الدَّفِينةُ تحتَ العَتَبَة،
القَدمُ، مَرَّةً أُخْرَى، في الزَّوْرَقِ،
الماَءُ المُسْرِعُ والماَءُ السَّاكِتُ، الشُّعَاعُ الهَارِبُ على الماَء.

***

أَعِرفُ أَيْنَ تَتَوارى التَّماسِيحُ في النَّهْر،
لكن كيفَ لي أَنْ أعْرِفَ أَيْنَ هي قَدَمُ الإسْكَنْدَر؟

***

نِيْلٌ يَنْزِلُ إلى الأَرْضِ صُحْبَةَ السَّمَاءِ
والصِّبْيَةُ يُهْرَعُونَ بالأَجْرانِ ومَعهم الحِنّاءُ وأَلْواحُ الكِتابَةِ.
مَنْ أَنْتَ، مَنْ أَنْتَ، مَنْ أَنْتَ؟

- نَوْمُ مَنْ نامَ، وكانَ حَبِيبي
قَمَرٌ لَهُ قامَةُ نَهرٍ شَقَّتْهُ في الضُّحَى يَدُ العَرُوسِ،
وفي المَسَاءِ صارَ سَريراً.

آيةُ الماءِ أَنا، ولي في كُلِّ ضَرْبَةِ مجذافٍ شَمْسٌ تَشْتَعِلُ، ومَرَاكِبُ في الشَّمْسِ.

تَعُودُ الزَّوارِقُ مِنْ لُجَّةِ اليَمِّ عَطْشى
وفي العَصْرِ يبتهجُ الزَّبَد.

مَنْ أَنْتَ، لَوْ لَمْ تَكُنْ مَوْكِباً مَهيباً للرّاجِعينَ من الألعابِ السَّنويةِ، مَحْفُوفِينَ بحُقُولِ القُطْنِ ومُسْتَنْقَعَاتِ القَصَبِ، صِبْيانُ الجُرْنِ والدَّواةِ في نُزْهَةِ المَلِكِ، المُكَلَّلِينَ بغارٍ مَجْلُوبٍ مِنْ دِمَشْقَ، وفي عُهدتهم بُردياتٌ على مِحَفّاتٍ مِنْ خَشَبِ الأَرْزِ جَلَبَها في خِفّةٍ فلاحونَ طاروا في نِعالٍ خِيْطَتْ من جِلْدِ الجاموسِ، عَبْرَ حُقُولٍ فَلَحَتْها سِياطُ الشمس.

نِيْلٌ يَراني عابراً في غَيْمَةٍ
نِيْلٌ يَراكَ معي.
نِيْلٌ يُنَزِّهُ نَفْسَهُ في عَيْنِ مَنْ رأَتْ.

من أَنْتِ؟ من أَنْتِ؟
قالَ الغصنُ الطّائِشُ للنسمةِ الهاربةِ
- أنا البنتُ المخطوفةُ من وراءِ شجرةٍ، البنتُ الدفينةُ في الصُّوَر.

لندن 2020-2021



أنس سلامة

أبٌ وابنٌ
الهوية المزدوجة

حوار - يوميات

إعداد:
يوسف وقاص ويسرى أركيلة

شادي حمادي

الهوية المزدوجة

ولد شادي حمادي في ميلانو بإيطاليا عام 1988 من أب سوري وأم إيطالية. وقد فرضت عليه ظروف ولادته ونشأته وتعليمه الكتابة بالإيطالية. كتابه الأول "أصوات الأرواح"، 2011، "دار نشر ماريتي 1821". في عام 2013 أصدرت "دار نشر آد" كتابه الأكثر شهرة "السعادة العربية". وهو سجل أدبي شخصي مرتبط بالتحولات التي قادت إلى الثورة في سوريا، وهو الكتاب الذي وضع مقدمته الكاتب الإيطالي الحائز على نوبل داريو فو. في عام 2016 أصدرت "دار نشر آد" مجدداً كتابه "النفي من سوريا - كفاح ضد اللامبالاة". في مطلع آذار - مارس 2021 سينزل إلى المكتبات كتابه الجديد "الثلاثية السورية"، وهو العمل الذي يختتم تجربة أدبية تترجم نظرة الكاتب إلى علاقته بذاته وعالمه القائم على ازدواجية الهوية وذلك من خلال تركيزه على تقصي التحولات التراجيدية التي عرفتها بلاد والده المهاجر منفيا إلى إيطاليا. والكتاب الذي وضعه الكاتب بالاشتراك مع والده محمد بمثابة لقاء جيلين وحوار ذكريات عبر مرايا الفكر والأدب والتاريخ في صيغة أدبية تمزج بين الشخصي والعام، ولا ترى انفصالا بينهما، لاسيما في جوهر العلاقة بين الإنسان وعالمه، من خلال سيرة المنفي عن المكان الأول وعلاقته بالأمكنة الأخرى. أيضا إنّ كتاب شادي حمادي الأخير هذا هو بمثابة صفحات أدبية وفكرية تجري خلالها مكاشفات بين الأب والابن، تتيح فرصة للطرفين لإعادة تشكيل الصورة وتركيز معانيها، على جانبي وجود كل منهما في قدره الخاص كحامل لهوية مزدوجة بالنسبة إلى الابن، وهوية المنفي بالنسبة إلى الأب.

هذا اللقاء مع الكاتب جرى في لندن حيث انتقل وأسرته إلى العيش في العاصمة البريطانية منذ العام 2017، وقد تركز الحوار خلاله على جملة من القضايا التي أثارها في كتابه الجديد، لاسيما قضايا من قبيل: المنفى والهوية والكتابة باللغة الإيطالية.

قلم التحرير



الجديد: ما هي الكتابة بالنسبة إليك؟ وكيف جئت إلى عالمها؟ وما الذي تتطلع إلى تحقيقه من ورائها؟

شادي: جئت إلى عالم الكتابة بعد حدث مأساوي. فجأة رحلت والدتي، اختفت من الوجود، وعمري ثمانية عشر عامًا. تساءلت: هل الله موجود؟ سؤال تسببت لي به حالة خلل نفسي نجمت عن صدمة غياب الأم. مرة واحدة وجدت نفسي نهب أسئلة وجودية. لم تكن لديّ إجابات ولكن فقط أسئلة. إذّاك لجأت إلى القراءة، بدا الأمر كما لو كان عملاً تلقائيا لباحث عن معنى الوجود، هل كان هذا مجرّد ردّ فعل؟ لا جوابا جازماً، كان كل شيء في حياتي قد بدأ يتغير، وكلما قرأت كتابا أو نصاً وجدتني أقرأ أكثر بحثًا عن إجابات شافية، وبدلا من أن أعثر على ضالتي تدفق عليّ المزيد من الأسئلة. بعد ذلك وجدتني أكتب، ربما إنني بدأت الكتابة بحثاً عن إجابات عن أسئلة لم أجد لها جواباً في ما قرأت، فرحت أبحث عن تلك الأجوبة في مكان آخر وبطريقة اخرى. ولعلي رحت أكتب في محاولة لتحليل نفسي وفهم ما كان يحدث لي. لكن إلى جانب الكتابة كعلاج، صرت أكتب لأفهم العالم وذلك انطلاقاً من محاولة فهم ظواهر وألغاز في حركة الناس والمجتمع استعصت عليّ معانيها واستغلقت دلالاتها.

الجديد: والدك سوري وأمك إيطالية. ماذا يعني لك أنك تتحدر من ثقافتين؟ هل كان هناك نوع من الصراع، نوع من



النزاع الداخلي لديك؟، وأي الثقافتين هي التي رجحت كفتها عندك؟

شادي: لغتي الأم هي الإيطالية، وبالتالي فإن لساني إيطالي وثقافتي أيضًا إيطالية. ولفترة طويلة، كانت اللغة وثقافتها العربية مجرد مكتبة مبهمة في المنزل. حروف وكتابات على الأرفف غير مفهومة. في مرحلة لاحقة أدركت من أكون، وشعرت بأهمية أن أتعرف على الثقافة العربية، كانت اللغة بوابة تطل على المنفى. قراءة كتاب روائي لنجيب محفوظ في ترجمة إيطالية مثلاً تحولت إلى مدخل إلى الثقافة العربية.

كانت الثقافة الإيطالية وسيلة من نوع ما لاكتشاف الثقافة العربية. لم أنظر إلى الفارق بين ثقافتين على أنه تناقض يفضي إلى صراع ولكنني وجدت اختلافا يسمح بالاغتناء ولقد حاولت باستمرار البحث عن النقاط المشتركة بين كلتي الثقافتين.

أب وابن

الجديد: "ابن وأب". كتابك الأخير، هو عبارة عن مواجهة من نوع ما بين ابن وأب، سرديتان تنتميان إلى الحاضر، واحدة تأتي من ماض بعيد والأخرى من ماض قريب، واحدة من جغرافية المنفي، والثانية من الابن المولود في المنفى، واحدة من ثقافة شرقية خالصة، والثانية من ثقافة هي مزيج بين شرق وغرب، تفاعل فيها العربي بالأوروبي.. هل لك أن تضعنا في نوع هذه الكتابة.. هل هي في باب السيرة الذاتية؟ وهل تعتبرها نوعاً من الأدب؟ أم هي نوع من التأريخ الشخصي؟ وما طبيعة، أو جنس اللغة التي استعملتها في الإيطالية؟ ومن هو القارئ الذي تتوجه إليه؟

> عاش والدي في إيطاليا لعقود من الزمن حياة منفيّ، ولم يسأله أحد قط عما هرب منه

شادي: لا أعرف ما إذا كان هذا الكتاب جزءاً من خط أدبي جديد. في إيطاليا يطلق على أبناء المهاجرين اسم "الأجيال الثانية". أولئك الذين يكتبون، يتم إدراجهم تلقائيًا في اتجاه أدبي يسمى "أدب الجيل الثاني". وأعتقد أن هذا النوع من الأدب، يكاد يكون ظاهرة غير معروفة أو خفيّة في البلدان الناطقة بالعربية. بهذا المعنى، فإن كتابي موجّه من ناحية للقارئ الأوروبي لإخباره أن الذين يفرون من بلد مّا يفعلون ذلك لأنهم يخاطرون بحياتهم فيما لو ظلوا حيث هم في أوطان تحكمها سلط دكتاتورية وقمعية فاسدة، بالإضافة إلى إعطاء قيمة للتجربة التي يجلبها معهم هؤلاء الأشخاص المنفيون. عاش والدي في إيطاليا لعقود من الزمن حياة منفيّ، ولم يسأله أحد قط عما هرب منه، وظل صامتًا دائمًا دون أن يخبرنا بالألم الذي يحمله في داخله.

من ناحية أخرى، ألجأ في كتابتي للقارئ العربي لأخبره أننا موجودون أيضًا، نحن أطفال منشقون تعود أصولنا إلى العديد من الدول العربية ممّن شعروا بأنهم منسيّون. نحن نحمل معنا قصصاً غالبًا ما تبدأ بحجب السلطات البوليسية عنا جوازات السفر لوضعنا تحت الرقابة ومنعنا من المغادرة وهو ما يجعلنا نلجأ إلى الهرب بشتى السبل، في أوروبا غالبا ما تعاني الأجيال المتحدرة من العائلات اللاجئة من الشعور بالتهميش الثقافي الذي يصل إلى حدود الرفض من قبل البيئات المضيفة. فالعربية مرفوضة هنا في إيطاليا من قبل المجتمعات المحيطة. أكتب لأضيء على المشكلات والقضايا التي تعاني منها الأجيال الثانية من اللاجئين والمهاجرين العرب خصوصاً. أسعى ليعرّف العرب بالظاهرة العربية في إيطاليا، وأتمنى أن يكون هناك المزيد من الاهتمام الثقافي العربي بهذا الشتات الذي يمكن أن يساهم، بطريقة أو بأخرى، بشكل إيجابي في مستقبل العالم العربي.

الجديد: من دعا الآخر للكتابة المشتركة بين أب وابن، ما الدافع الأقوى الذي وقف وراء الفكرة، وكيف كان استعداد كل منكما للخوض في هذه التجربة، وكيف ترى الخلاصة، هل هي الآن في صيغة كتاب كما تراءت لك في البداية قبل الشروع في الكتابة؟

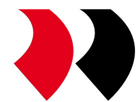
شادي: لسنوات خلت، لم نعتقد أبدًا أننا سنكتب كتابًا معًا. كيف يمكن القيام بشيء كهذا بين أب وابن يتحدثان قليلاً مع بعضهما البعض، بحذر شديد، ويقصران الحوار على ما هو ضروري، ويضيفان نبذة بين الحين والآخر، دائمًا بحياء وبشيء من الجهد؟ ثم نكبر، الأشياء تتغير، التاريخ يوجّهنا إلى مسارات غير متوقعة، السنوات تجلب النضج وتبدأ الحياة في طرح الأسئلة. تسأل عن الأسماء والقصص والماضي. إنها تحتاج إلى نقاط ثابتة لتبدأ في إرساء أسس مّا تتعلق بالمستقبل.

عندئذ تصبح الكتابة ضرورة، ويمكن أن تتحول إلى إيماءة مشابهة للحديث مع بعضنا البعض، وفي الوقت نفسه أسهل وأكثر تعقيدًا. أسهل لأن الكتابة تتطلب وقتًا، والوقت يتطلب التفكير، والتفكير يساعد في العثور على أفضل الكلمات؛ أكثر تعقيدًا لأن وضع نفسك على الورق يعني الاعتماد على شيء سيبقى إلى الأبد وبالتالي يجب أن تكون مخلصًا لتاريخك. لا يمكننا التراجع، ولا أن نحصر أنفسنا وراء صمت الظرف.

عندما بدأنا في كتابة هذا الكتاب، أدركنا أن ما كنا نرغب فيه، هو أن يكون نصًا حول العودة إلى سوريا، لكن لا يمكنه أن يكون كذلك لسبب بسيط هو أن العودة إلى أماكن أصولنا لن تحدث أبدًا. فعلى مدار السنوات، عانى كل واحد منا بطريقة مختلفة وعاش الوضع المعاكس للعودة: اغتراب مستمر. ثمة مَنْ دافع عن نفسه، باختياره وللضرورة، وبالعكس، ثمة من أُرغم لأنه كان من المستحيل القيام بخلاف ذلك على الرغم من أن الإرادة كانت تدفع في اتجاه آخر. باختصار، واحد منا ابتعد لإنقاذ نفسه لأنه نُفي، والآخر كان يودّ العودة لكنه لم يكن مرغوبًا فيه.

حلقة في مشروع

الجديد: هل يمكننا اعتبار كتابك الجديد هذا امتدادا لكتابك الأسبق "السعادة العربية"، على اعتبار أن كلا الكتابين يشكلان سرديتين لحياة أشخاص في عائلة.. ما هو التصنيف الأدبي الذي تعطيه لهذه الكتابات السردية؟



> عندما بدأنا في كتابة هذا الكتاب، أدركنا أن ما كنا نرغب فيه، هو أن يكون نصًا حول العودة إلى سوريا



شادي: هذه الرحلة أو هذا العمل الجديد له جذوره التي بدأت، فعلا، مع خوض تجربة "السعادة العربية"، وهو كتاب صدر في عام 2013، ويروي ماضي عائلتنا، ويربطها بحياة بلد كنا نحاول تظهير ماضيه الخاص بنا إلى السطح. كان هناك حديث عن الثورة والربيع العربي والأحلام، والشجاعة، والإيمان بفكرة أن يتحول كل هذا إلى شيء دائم.

في تلك الصفحات أردنا الحفاظ على سرد قصص من سبقونا، محاولين رسم خط وهمي يبدأ في تلكلخ، وهي بلدة صغيرة تجثم على التلال المطلة على الحدود مع لبنان، وينتهي على خطى شاب ترك بلده وراءه في عام 1968، في ما كان يعتبر في السابق "رحلة إلى المجهول"، كما يقال باللغة العربية.

تحت هذا العنوان، يوجد في منزلنا العشرات من الصفحات والملاحظات المكتوبة باللغة العربية، في ملف حُفِظَ أولاً في درج بالقرب من السرير وَوُضِعَ لاحقاً في حقيبة، كما لو كانت تلك الأوراق ستغادر أيضًا. إنها نصوص تكون أحيانًا مُفَخَّمة، وأحيانًا قلقة، حيث حاولنا فيها تحديد اسم للذكريات التي تزداد ضبابية كل يوم وتواريخها وأماكنها.

وُلدت هذه الأوراق منذ زمن بعيد، عندما قام واحدًا منا، محمد، بتجميعها معًا، ونود أن نعتقد أنها بحاجة لكلينا ليتم أخيراً التقاطها وإكمالها، كما لو أنها وحدها لم تكن كافية لتصبح كتابًا مكتملاً، على الرغم من أن الحياة التي ترويها هي في كثير من الأحيان مغامرة كما هو الحال في أكثر من فيلم، مكوّنة من عمليات هروب ومغادرة وتغيير هوية. ولكن ليست القصص فقط هي التي تجعل الكتاب ممكنًا، بل اللقاءات هي التي تجعلها تولد، واللقاء الأقوى هو الذي يربط بين الأب والابن.

لذلك كانت "رحلة إلى المجهول" تنتظر وصول حمادي آخر، هو شادي، لتخرج من الحقيبة التي كانت تختبئ فيها.

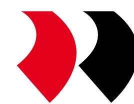
نفي من سوريا

الجديد: في هذا السياق الذي نتحدث فيه، أين تضع تجربة كتابك "نفي من سوريا" الصادر سنة 2016؟

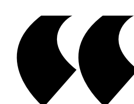
شادي: يحتوي هذا الكتاب على محاولة قراءة حاضر واستيعاب مجرياته، من خلال تجربة سياسية وثقافية تبدأ في ميلانو وتنتهي في بيروت. لقد كان نوعًا من يوميات بحّار، انطلق هذه المرة بمفرده في بحر عاصف حيث حارب فيه، مثل دون كيشوت، ضد طواحين هواء تمثلت في اللامبالاة التي كان يشعر بها حوله. في عالم مترابط بشكل متزايد، حيث يبدو الناس دائمًا متّصلين ببعضهم البعض. لم يتطور مستوى التعاطف مع البشر الآخرين بنفس معدل اتصالات الإنترنت. لكأنّ الكتاب تعبير عن خيبة أمل في مستوى رد فعل الرأي العام في إيطاليا والغرب على الربيع العربي، ولاحقًا على الحرب الدموية في سوريا. لقد تضاءل الانتباه، الذي كان مرتفعًا جدًا (أو هكذا كان يبدو) من قبل، في خلال الأشهر الأولى لانتفاضة السوريين. ولكن سرعان ما تدهورت الأمور في دمشق وحمص وحلب وفي كل ركن من أركان سوريا بشكل كبير. وبينما انصرف العالم للتفكير في شؤون أخرى، كان السوريون المنتشرون حول العالم عبثاً يجاهدون لإبقاء شعلة الاهتمام العام متوقدة.

التجربة التي يسردها ويقف عليها ذلك الكتاب، وخاصة المجريات التي أعقبت سلمية الأشهر الأولى للثورة، وامتدت لسنوات دموية، غيّرت أشياء كثيرة وغيّرتنا نحن الاثنين أيضًا، بطرق مختلفة، لكنها أدت إلى نفس الهدف. في هذه المرحلة أدركنا أن الكتاب الذي سيُكتب، وهو الجزء الأخير من ثلاثية عائلة حمادي، لا يمكن أن يكون، كما كنا نأمل، كتابًا مخصصًا لـ"العودة"، بل كتاب مخصص "لفهم بعضنا البعض". ليس نصًا عن سوريا المستقبل الذي ربما لم يعد يعنينا بالطريقة السابقة نفسها، بل كتابًا لأب وابن حيث، بعد عام 2008، عندما اختفت غراتسيا، أم الابن وزوجة الأب، قبل الأوان، وجدا نفسيهما معًا، كل واحد بمثابة عائلة للآخر. ومع ذلك، في هذه المرحلة، أدركا أنه يتعين عليهما استعادة الأشياء التي تركاها وراءهما وسد فجوة في علاقتهما.

يستغرق الأمر وقتًا لملء فجوة نمت بين شخصين بالغين، خاصة إذا كان كل واحد منهما في هذه الأثناء، لأكثر من عقد من الزمان، مشغولًا بالتعامل مع حياته الخاصة.



سرّعت الحرب في سوريا شروعي بالكتابة فقط لأنها كانت الحدث الذي أعاد فتح باب مغلق لسنوات، كما في لعبة المرايا



لقد سرّعت الحرب في سوريا هذه العملية فقط لأنها كانت الحدث الذي أعاد فتح باب مغلق لسنوات، كما في لعبة المرايا، حيث بدأت صورنا تنعكس على بعضها البعض في الوقت الذي شرعنا للمرة الأولى نتواصل في ما بيننا ونتكلم. اكتشفنا بدهشة أن حيواتنا، على الرغم من اختلافها في كثير من النواحي، لديها الكثير من القواسم المشتركة، وكان هذا ممكنًا بفضل البصمة السورية المشتركة لكل منا وظلها الحتمي، المنفى، الذي أثر علينا جميعًا بطريقة ما.

بالنظر إلى بعضنا البعض، رأينا أشياءً جمعتنا أكثر من أيّ وقت مضى، لاسيما من تلك الأوقات التي أبقتنا صامتين لفترة طويلة.



لقاء وافتراق

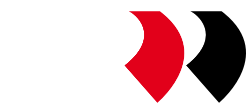
الجديد: نفهم من حديثك أن الأب في سرديتكما المشتركة، وكذلك في الواقع، عاش في حقبة السبعينات تجربة الهجرة لأسباب سياسية، وها هو جيل الابن يواجهها بعد خمسين عامًا ولكن هذه المرة، المغادرة من إيطاليا لأسباب اقتصادية.. مغادرة الابن ليست عودة إلى سوريا ولكن سفر في الفضاء الأوروبي.. هل يصح هذا التوصيف؟

شادي: بالتأكيد يصحّ، والواقع أن الأب لم يعد لديه الرغبة في العودة إلى سوريا حتى لا يفتح الجرح ويجدد الألم، مقابل ذلك، كان الابن يرغب بشدة في عبور تلك الحدود ليعثر على نفسه ولكن لم يكن هناك من طريقة للقيام بذلك.

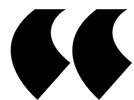
خلال رحلة نصف القرن في المنفى كان الأب قد عاش بسلام مع الثقافات العديدة التي اختبرها خلال رحلته العابرة لجغرافيا تقع كلها على ضفتي المتوسط، وأراد الابن التعرف عليها جميعًا بطريقة شبه نهمة ليستكشف ويستأثر على هويته الحقيقية.

كان الأب يؤمن بدوره الاجتماعي والسياسي في إيطاليا، وتبع هذه الرغبة حتى أصيب بخيبة أمل، وسعى الابن إلى الدور نفسه والاتجاه المثالي نفسه، ولكن لم يكن هناك فضاء يمكّنه من تحقيق ذلك، وكانت اليد العليا لخيبة الأمل.

وهكذا كلما اقتربنا من بعضنا البعض، أدركنا أن أوجه التشابه بيننا لم تتوقف عند حد.



على الجهة المقابلة من الحوار بين الأب والابن في كتابنا المشترك، هناك إيطاليا التي يجب أن نواجه أنفسنا فيها



فكرة الهروب

الجديد: هل لك أن تضعنا في صلب ما كان يدور بينكما في خلفية هذا النص الجديد، من موضوعات أثيرة؟

شادي: ناقشنا باستفاضة في هذا النص فكرة التنقل والاضطرار إلى الهروب ومغزاها، لأنها من أكثر الظواهر المأساوية في عصرنا، وهي أيضًا شيء يمسّنا بعمق. ليس من السهل المغادرة، فهي ليست كذلك أبدًا. تنظر حولك، تحزم حقائبك، تأخذ بعض الأشياء للسفر الخفيف. تطبع وجوه أحبائك في عينيك لأنك لا تعرف متى يمكن أن تراهم مرة أخرى.

تتذكّر دائمًا قصة أحد أقاربنا الذي لجأ إلى لبنان ثم هاجر إلى ألمانيا. في أحد الأيام ذهب إلى متجر لبيع الملابس وطلب من الموظف أن يعطيه أثقل سترة لديه "أعطني واحدة كما لو كنت ذاهبًا إلى روسيا!". وابتسم. ابتسم الموظف الشاب بدوره، ولم يفهم تمامًا أن الجملة سقطت بطريقة سخيفة إلى حد مّا في الخطاب.

بعد ثلاثة أيام، كان ذلك القريب في الطائرة إلى تركيا، ومن مدينة تطل على البحر الأبيض المتوسط، إزمير ربما، كان سيواجه الرحلة إلى الجزر اليونانية، بصحبة رجال ونساء آخرين غير معروفين، ومواصلة الهروب فيما بعد، أحيانًا سيرًا على الأقدام، من اليونان إلى البلقان. كانت تلك السترة لروسيا هي ما كان يرتديه في مواجهة برد الشتاء، في رحلته إلى بلد جديد، ليبدأ منه حياة جديدة.

الجديد: سؤالي هو لماذا نهرب؟ ولماذا يستغرقنا كل هذا الوقت لنروي لبعضنا البعض حكايات الهروب؟ لماذا، لسنوات، لم نمتلك الكلمات لطلب الأشياء الصحيحة، الابن، ولإخبار قصته، الأب، وكيف يمكن ربط قصص الهروب بأسبابها المشتركة؟

شادي: في محادثاتنا حاولنا تظهير هذا الأمر، التطرق لحقيقة الدوافع في تجربة عائلتنا، وكذلك في التجربة السورية عموماً، حاولنا تلمّس هذا الأمر بطرق شتى إن في المحادثات في ما بيننا أو في استعراض الحالات والوقائع المتشابهة والمختلفة أيضاً، لكننا هنا في الكتاب الجديد يمكن أن نفعل ذلك بأكثر من طريقة، وعبر أكثر من حالة. مثلاً باستخدام كلمات مازن حمادة، وهو

سجين سوري سابق سافر في أنحاء أوروبا ليروي قصته.

ذات يوم يزور رئيس السجن الزنازين "عندما يحين دورنا، ينهض الجميع، ما عداي: لم أستطع الوقوف مستقيماً بسبب جروح التعذيب وآلامه"، يقول مازن. نظر إليه الضابط، وسأله لماذا لم يقف متأهباً مثل باقي السجناء احتراماً له. "أجبته أنني أصبت من الضرب والجلد. ويا ليتني لم أفعل ذلك قط".

ويتابع "أرسلوني إلى المستشفى العسكري في دمشق، القسم 601: قسم الرعب". المرضى المقيدون بالأسرّة يبقون باستمرار تحت رحمة الحراس والأطباء الذين "يعطون الحقن بشكل عشوائي. تغرز الحقن بهم بقوة. لم ينادني أحد باسمي، ولكن فقط: رقم 1858".

كل سجين يفقد اسمه ويصبح رقمًا. وذلك حتى لا يتم الكشف عن هوية الشخص حتى للأفرع الأخرى من المخابرات التي تعمل بشكل منفصل بعضها عن الآخر. "بدت حياتي السابقة على بعد سنوات ضوئية".

كان مازن مهندس نفط عمل في شركة تنقيب فرنسية لها عقود في دير الزور. "كنت أفكر في أحفادي: لم يعد لديّ أخبار عنهم"، في مستشفى الرعب طلب مازن الذهاب إلى الحمام.



"عندما فتحت باب المرحاض الأول رأيت ثلاث جثث، واحدة فوق الأخرى. في المرحاض الثاني، جثتان أخريان، استدرت ووجدت وجه السجان على وجهي. قال لي إنه يجب عليّ التبول على هؤلاء الجثث لأنهم ليسوا أفضل منّي".

وبحسب مصادر مختلفة، فإن مازن، وهو لاجئ في هولندا، اتّصل به مسؤولون في السفارة السورية في برلين ووعدوه بسفر آمن إلى دمشق. حمادة، تحت رحمة نفسه، أشباحه، من دون أيّ دعم نفسي. عند وصوله إلى مطار دمشق اعتقل واقتيد إلى مكان مجهول. منذ تلك اللحظة بدأ كابوسه الجديد.

شيء من هذا ما نهرب منه من تلك البلاد التي اسمها سوريا، وهذا هو ما ولّد الصمت الذي نمت فيه علاقتنا لسنوات. من هذا الألم.

عالم يغرق

الجديد: الكتاب الجديد، هل يمكننا إذن أن نعتبر الكتاب رسالة من عالم يغرق في الرعب والخوف، رسالة استغاثة موجهة إلى العالم، عن شعب بأكمله، أكثر منها حكاية عائلة أو مواجهة بين ابن وأب؟

شادي: بالتأكيد، فقد وضعنا في الاعتبار أشياء أخرى عديدة لدى شروعنا في الكتابة، أحدها أنه حان أخيرًا الوقت من أجل انتزاع الاعتراف من العالم بالمأساة السورية. والمقصود بالاعتراف تحقيق ذلك بطريقة واضحة ومشتركة، أي الإقرار أن هناك، في سوريا كانت ولا تزال حرب قام فيها نظام دكتاتوري بالفتك بمواطنيه بأبشع الطرق، لأجل أن يفرض وضعا جديدا على النظام السوري بتحمل المسؤولية الجنائية عمّا حدث.

على الجهة المقابلة من الحوار بين الأب والابن في الكتاب، هناك إيطاليا التي يجب أن نواجه أنفسنا فيها، بعنصريتها الزاحفة ويمينها القائم على كره الأجانب واندماج لا يزال بعيدًا عن أن يصبح ملموسًا. فقط للحديث عن العنصرية من المهم أن نتذكر ما كانت تمثل سيستو سان جيوفاني، لمحمد: مواطن أجنبي أصبح في ما بعد إيطاليًا ومسلمًا تم انتخابه أيضًا بفضل مساعدة كاهن أبرشية في واحدة من أكثر مدن إيطاليا تعلّقاً بالشيوعية " تماس كهربائي لطيف، فكرة جميلة عن العالمية".

بدت لنا قصتنا قصة إيطاليا محتملة، أي بلد يندمج فيه مهاجر وصل من الشرق الأوسط ليصبح ممثلًا سياسيًا، وبمجرد

تقاعده، يبدأ العمل كمرشد سياحي في كنائس ميلانو. أن يقود مسلم السياح لاكتشاف كنائس مدينته التي تبنته، وقبل كل شيء، شكل من أشكال الحوار بين الأديان وقد اتفقنا على أنه ربما يكون هذا هو الإرث الذي تحمله عائلتنا: الشعور بالفضول من مكاشفات الآخرين، ومحاولة الاستماع الصادق، وإلقاء ثقل حقائقهم وراءهم. هذا هو الحوار.

وضع جيلين في مواجهة بعضهما البعض، بالتناوب بين الفصول التي كتبها الأب محمد مع تلك التي كتبها الابن شادي، في سؤال وجواب تتشابك فيه القصص والأوقات، وهكذا تعبر صفحات الكتاب الزمن من سابق على لاحق، وتصل بنا إلى اليوم، والنظرة من ثم على المستقبل. المولود في الثمانينات، في ذروة السنوات الذهبية، والجيل المتعلّم، غالبًا ما يكون من الخريجين الذين اضطروا، مع ذلك، إلى حزم حقائبهم بشكل جماعي والانتقال إلى بلدان أخرى، تمامًا مثل أجدادهم. وهكذا، حتى في قصتنا، في مرحلة معينة، ودّع الابن والده وغادر إيطاليا إلى بلد أوروبي مجاور، أي من دون أن يذهب بعيدًا، في النهاية، مع إمكانية العودة متى شاء، على عكس الأب الذي، قبل خمسين عامًا، كان قد صدر بحقه حكم بالإعدام لأسباب سياسية، وحياته مهددة لو عاد إلى بلده. ومع ذلك، فإن موضوع شادي هو أيضاً انفصال آخر، وهروب جديد إلى الأمام نحو زمن جديد مختلف.

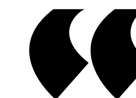
في نهاية هذه القصة، لا بد أن نستخلص من الحوار الدائر بين الأب والابن، إلى أن الأسرة كانت دائمًا هي مصدر الدعم الوحيد الذي تشبثنا به، وكانت وحدها مصدر قوتنا.

في اللغة العربية يسمّى المنزل "بيت". لكن المنزل ليس مجرد مكان مادي، مصنوع من الحجارة والإسمنت. هذا تعلمناه في وقت مبكر، وعندما نتحدث عن عائلة، على سبيل المثال عائلتنا، نقول "بيت حمادي"، والبيت والعائلة يجتمعان في مفهوم واحد. هذا أفضل تعبير نعرفه، كيفما اتفق باللغة العربية، للتعبير عن قوة نواة الأسرة.

الآن اتسع هذا البيت ودخل حياة جديدة، ولكن من أجل إبقائه قائماً، كان من الصواب أن يتم تعزيز جميع الجدران وأن تعود الأصوات تضج في الغرف.

"سوريتنا" التي أصبحت الآن كبيرة مثل العالم موجودة في هذه الصفحات ونريد مشاركتها مع العالم.

"سوريتنا" التي أصبحت الآن كبيرة بحجم العالم موجودة في هذه الصفحات ونريد مشاركتها مع العالم



أثر الكتابة

الجديد: كيف كان أثر كتابيك السابقين لدى القراء الإيطاليين؟

شادي: الكتابان السابقان حققا حضورا جيداً باعا حوالي 10 آلاف نسخة. أن تكون كاتباً في شأن يبدو أكثر من إيطالي، شأن سوري إلى حد كبير، كان هذا نجاحاً بالنسبة إلى دار النشر. لكن بالإضافة إلى ذلك، فإن الأثر الذي تركه الكتاب حقق شيئا من التعاطف مع المسألة السورية فكم من الأشخاص اقتربوا من قضيتي وأبدوا تعاطفاً ملحوظاً، بفضل قراءة هذين الكتابين. والآن تتردد في رأسي تلك العبارة "لقد كانت بلداً جميلاً، لا يمكننا أن نفهم سبب حدوث هذا الذي يحدث" أخبرني البعض ممّن سبق أن وصلوا سائحين إلى دمشق أو تدمر. وبعد قراءة الكتابين، بدوا مدركين لحقائق أخرى، وفي حوزتهم فضول لطرح الكثير من الأسئلة. ولكم سمعت "كيف لم نلاحظ؟". تكريم آخر هو أن داريو فو، الحائز على جائزة نوبل للآداب، كتب مقدمة المجلد الأول، "السعادة العربية". في تلك الصفحات، التي كتبها ذلك الرجل العظيم، أطلق صرخة مفتوحة من أجل خلاص أولئك الذين أصبحوا "عظماء العالم".

الجديد: ما هي مشاريعك الكتابية بعد أن فرغت من هذه الثلاثية العائلية التي رويت من خلالها سيرة اجتماعية سياسية لعائلة وشعب؟

شادي: منذ عشر سنوات وأنا أكتب في رواية تبدأ وقائعها من سوريا الستينات وصولاً إلى ميلانو. إنها قصة أحد الناجين السوريين من السجن الذي يحاول بناء حياة جديدة في ضواحي تلك المدينة الشمالية العظيمة.

أجرت الحوار يسرى أركيله

يوميات

أبٌ وابنٌ

شادي حمادي



1 - محمد

قد يبدو الأمر غريباً، لكنني لم أعرف مطلقًا الشخص الذي تعلمت منه أكثر من غيره في الحياة والذي ترك بصمة في تأهيلي.

اسمه محمد حمادي، ولد في تلكلخ، بلدة سورية صغيرة على الحدود مع لبنان. كان رجلا مؤمنا وكان جدّي.

في الفترة ما بين العقدين الأول والثاني من القرن العشرين، كانت سوريا تمر بواحدة من العديد من اللحظات الانتقالية في تاريخها المعقد، وفي نهاية الحرب العالمية الأولى، تخلصت من الحكم العثماني لتحقيق الاستقلال المنشود. بعد الثورة العربية عام 1916 – 1918، أصبح فيصل بن الحسين بن علي، ملك العراق، ملكًا على سوريا لمدة عامين، مبادراً، أو على الأقل محاولاً إقامة ملكية مستقلة.

لم يدم حلم الحرية طويلًا لأنه وفقًا لانتداب عصبة الأمم واتفاقية سايكس بيكو التي، بدءًا من عام 1916، قسمت فرنسا وبريطانيا العظمى الإمبراطورية العثمانية السابقة، وفي عام 1920، استقر الفرنسيون في أرضنا. تم تكليف البريطانيين بالسيطرة على الأردن والعراق ومنطقة صغيرة حول حيفا، وعهدت إلى الفرنسيين منطقة جنوب شرق تركيا وشمال العراق ولبنان وبالطبع سوريا.

كانت هذه سنوات من الصدامات والثأر المتبادل، من الأحقاد التي ظهرت على السطح في الأشهر التي أعقبت تغيير السلطة وغالبًا ما أدت إلى نزاعات بين الموالين السابقين للحكومة التركية والموالين لـ"سادة" سوريا الجدد.

في السنوات الأخيرة من عمر الإمبراطورية العثمانية، كان جَدّي محمد، المولود عام 1861، يدير بعض الأراضي الزراعية ويعمل لحساب أصحاب هذه الأراضي الخصبة والمعطاء؛ بفضل مهاراته كوسيط ورجل صالح، عهد إليه الأتراك بمهمة إدارة العلاقات مع العديد من المسيحيين الذين يقطنون في تلك البقعة من سوريا.

واصل جدي المفاوضات، محافظاً على هدوء الأنفس، وحلّ النزاعات المتعلقة بالأراضي، وبفضل حكمته، عرف كيف يكون جسراً بين الطرفين وبين الديانتين.

لكن مع قدوم الفرنسيين، بدأت الأعمال الانتقامية ضد أولئك الذين خدموا وعملوا مع الأتراك، ولم تفلت تلكلخ أيضاً من المذابح والعنف العشوائي. كانت هناك اعتقالات وجرائم قتل وشنق. قاموا بغربلة السكان لأنهم أرادوا محو آثار ماض باهظ للغاية تعرض فيه المسيحيون لتمييز حقيقي، خاصة في بعض أجزاء البلاد. في بحثهم عن الرجال الموالين لتركيا، وصل الفرنسيون إلى جدّي أيضًا، متهمين إياه بأنه جزء من نظام السلطة القديم؛ انتشلوه من المنزل وأخذوه بالقوة، ولكن عند هذا الحدّ حدث شيء غير عادي.

عندما انتشر خبر اعتقاله في القرى المسيحية المجاورة، بدأ شيء ما يتحرّك بشكل عفوي. تذكر الكثيرون محمد، الرجل الصالح، الذي ساعد الجميع ولم ينظر أبدًا إلى أيّ إله تميل قلوب محاوريه. بالنسبة إليه، المسلم، كان الفقراء هم أنفسهم تحت أيّ معبد، وخلال سنوات عمله العديدة للإمبراطورية لم يلاحظ أبدًا أيّ صلاة كان يتلوها الناس أمامه أو في أيّ كتاب وضعوا آمالهم.

كانت لديه كلمة طيبة للجميع، لقد ساعد الجميع، وكان أخًا للجميع. خاصة من أفقرهم الذين في تلك السنوات التي لا تنتهي من العنف والكراهية، كانوا هم أولئك الذين دفعوا الثمن الباهظ.

وصلت بعض الوفود وحتى بعض القساوسة من القرى المجاورة للتحدث مع الفرنسيين والمطالبة بالإفراج عنه. لقد اعتبروه واحدًا منهم، صديقًا، رجلًا من جماعتهم، إن لم يكن دينياً، كان من المجتمع الإنساني التي يسكن أرضًا دون سلام. وافق الفرنسيون على مطالب المسيحيين وعاد جدّي حراً، مفضلاً مغادرة تلكلخ إلى إحدى القرى التي أنقذته.

في عام 1927، قامت عائلة والدي بتحميل أمتعتها وكل طفل على بغل، وقرّرت مغادرة منزلها للبحث عن مأوى آمن جديد في مكان آخر.

ملأت هذه القصص طفولتي، كان والدي يدعونا للالتفاف حوله ويبدأ يتحدث إلينا عن جدّه، حتى نتمكن على الأقل من الاحتفاظ بذكرى عنه في دواخلنا. أكثر ما أدهشني هو آخر فصل في هذه القصة، تلك التي تخلى فيها جدّي عن تلكلخ، وكأنها نذير لشيء سيحدث لي أيضًا بعد سنوات. حتى الآن، إذا حاولت تخيل هذا المشهد، فإن قلبي يفيض بالحنين: أرى طريقًا مغبرًا، في صمت قاتم بسبب ألم ما تركوه خلفهم، تخرج أسرة مما كان حتى لحظات قليلة قبل ذلك منزلها لتلجأ إلى مكان يُعتبر، بالنسبة إلى الكثيرين، منزل العدو. مع أجدادي كان هناك والدي، البكر، الذي ولد عام 1912.

ومع ذلك، كان استقبال عائلة حمادي ممتازًا لدرجة أنهم خصصوا لجدّي مكانًا للصلاة أيضًا: تم تجريد ركن من الكنيسة من الصور والأيقونات المقدسة لتحويله إلى مسجد صغير.

لقد تطلّب الأمر سنوات لعودة عائلة حمادي إلى ديارها، سنوات استقرت فيها القوى الجديدة، لكن لم يكن هناك سلام حقيقي فيها؛ لكن محمد إبراهيم حمادي أوجد رابطة بين الناس، واستطاع تجاوز الحواجز، والجمع بين الإسلام والمسيحية بقوة العقل والحكمة. وهكذا أنقذ نفسه وأنقذ أجياله القادمة.

هذا الرجل، الذي لم أره أبداً، والذي لم يبق منه حتى رسم أو صورة فوتوغرافية، غالبًا ما أحس بوجوده بالقرب منّي وأعتقد أن البذرة التي تركها وراءه، بذرة دين منفتح وليس متزمّت، قد ترسّخت في داخلي بقوة وعتوّ واجب أخلاقي. توفي عام 1936، تاركًا وراءه زوجة، جدّتي، عيوش العكاري، التي عاشت بعده حوالي عشر سنوات.

لطالما سكنت العلاقة بين الإسلام والمسيحية حياتي، والبحث عن النقاط المشتركة، والحوار، وفي وقت لاحق، حتى الزواج المختلط، أصبحوا يشكلون جزءاً من طريقتي في رؤية العالم والإيمان. أنا مدين لجدّي بفكرة الدين التي حصلت عليها، والرغبة في الاستماع، والثقة في الآخرين، وحقيقة أنني قبل أن أسأل عن الإله الذي يؤمن به، ومن أمامي، أفضّل أن أعرف ما إذا كان قلبه نقياً.

اختار والدي، إبراهيم محمد حمادي، بدلاً من ذلك طريقًا مختلفًا عن مسار جدّه. عندما قرر في عام 1929 الانضمام إلى الفرنسيين، فاجأ اختياره الجميع. انضم إلى ذلك الجيش الذي بدأ بالسيطرة على المنطقة. كان جنديًا وشرطيًا وحارساً، وكان هروبه من عالم والده مرتبطًا بالرغبة في الشعور بالحرية، ولئلا يضطر للعمل تحت إمرة رئيس. لم يكن ليحتمل أبدًا، كما كان جدّي، أن يكون في خدمة الآخرين، ملاك الأراضي الذين يسيطرون على ثروات أرضنا ومصيرها. كونه جزءًا من جيش، وكونه حارسًا، فقد منحه دورًا أكثر حرية وجعله يشارك في مصير سوريا.

كان جزءًا من الجيش الفرنسي في سوريا لسنوات، وطوال تلك الفترة لم يكن يريد إطلاق النار على شعبه. كان هذا أحد أسباب تركه للجيش قبل عام 1946، عندما غادرت القوات الفرنسية البلاد نهائيًا. لقد سمعت منه العديد من القصص عن الفظائع التي شاهدها. على وجه الخصوص، أتذكر قصة أحد المناصرين من حمص الذي أسره الفرنسيون: أعدم هذا الرجل رمياً بالرصاص في دمشق، ثم صلب بمسمارين في يديه خارج البرلمان السوري، كتحذير للجميع.

على عكس والده، لم يكن رجلًا مؤمنًا، ولم يذهب إلى المسجد وكرّس حياته كلها للعمل. بعد عودته من الجيش، افتتح متجرًا، متجرًا تجاريًا كبيرًا ما زلت أتذكره جيدًا حتى اليوم، حيث اعتدنا نحن الأطفال الذهاب للعب، ثم، في سن أكبر، للمساعدة خلال أيام الصيف الطويلة والحارة. كان يبيع كل شيء: أقمشة وسلال وصابون وكل ما لا يؤكل.

في ذلك الوقت كان هناك متجران في تلكلخ، وكان متجر عائلتنا يتردّد عليه خاصة الفلاحين والناس الأكثر فقراً في المنطقة. غالبًا ما كانوا يأتون لأخذ البضائع ويخبروننا أنهم سيدفعون لنا بعد شهور، أو حتى بعد عام، أي فقط عندما سيثمر محصول القمح أو الأرز. كان الكثير من الناس يفعلون ذلك، وكان والدي يمنحهم الدين الذي يطلبونه، ويحتفظ بسجل بأسمائهم ومتى سيسددون ديونهم، والبعض لم يسدده أبدًا... المتجر الآخر في المدينة كان يتردد عليه بدلاً من ذلك أغنى الناس في تلكلخ، أصحاب الأرض، وحتى في هذه الحالة كان من المعتاد المبيع بالدين، وحتى عرض قطعة أرض مقابل البضائع. ومع ذلك، لم يكن العمل سيئًا، وقد سمح ذلك العمل لوالدي بشراء خمسة منازل والتي، كما كان يقول، ستكون تقاعده الذي لم يتمكن من الحصول عليه بانخراطه في الجيش الفرنسي.

عندما أكون معه في المتجر، كانت تذهلني قدرته على المساومة، والطريقة التي كان قادرًا على إرضاء العملاء بها واللطف الذي يبديه في كل علاقة؛ بعد سنوات، كنت أنا أيضًا أشتري وأبيع جميع أنواع السلع للعمل، كانت الدروس المستفادة في ذلك البازار من أزمان ماضية، ذات إفادة مضاعفة. سواء كانت آلات طباعة أو حقائب أنيقة أو قماش مشمّع لتغطية المحصول، ومعرفة كيفية البيع هو فن يجمع بين البراعة والثقة والقدرة على الاستماع للآخرين. أعتقد أننا، آل حمادي، نمتلكها. لقد أقام والدي أيضًا علاقات ممتازة مع الطائفة المسيحية بمرور الوقت، لاسيما مع عائلة من الموارنة الذين كانوا يعيشون بالقرب من تلكلخ، وأتذكر أنه في كل عام، في عيد الميلاد، كنا نذهب إلى منزلهم سيرًا على الأقدام لتقديم الهدايا والمشاركة في احتفالهم. أحد أبنائهم، بعد سنوات، منح ورثته أسماء إخوتي وفقط عندما ذهب إلى الكاهن لتعميد آخر مولود له باسمي، محمد، رفض القس وأجبره على اختيار اسم توراتي. تدفّقت حياتنا بكل بساطة وهادئة، عشنا في واحد من أوائل البيوت المبنية بالإسمنت التي كانت تحل محل البيوت الطينية التي تنزّ ماء داخلها وتجعل تلكلخ تبدو كقرية من عصر آخر. في المنزل الذي بناه جدي لوالدي، كان لدينا فناء به حديقة ونافورة، وأراد الجد تدشينه بجميع الطقوس والاحتفالات التقليدية الإسلامية. أخبروني أنه كانت هناك موسيقى في ذلك اليوم، ورقص الدراويش. في زوايا المنزل، كان جدي - المخلص للتصوف الصوفي - طلب غرس دروع في الحائط، وتغطيتها بالإسمنت. بينما تمسّك مقابض السيف بالثريات المعلّقة بالسقف. بعد هالة القداسة القديمة تلك، كانت علامات التفاني الصغيرة هذه ستبقي الكوارث بعيدة، وتحافظ على خيرات عائلتنا لسنوات قادمة.

هذا المنزل لا يزال قائمًا، يسكنه الآن بعض أفراد الأسرة، مجانًا كما يحدث لجميع المنازل التي بناها والدي وكما أراد أن يكون بعد أن يرثوها، ونجا من قصف عام 2012 دون أن يصاب بأذى، والذي حوّل تلكلخ إلى بلدة خراب.

ربما كانت تلك الدروع، التي كانت جزءًا لا يتجزأ من المنزل منذ مئة عام حتى الآن، قد أثبتت أنها أقوى من الجنون المدمر للإنسان. لن أكون قادرًا على العودة إليه، لكنني ما زلت أتذكره بكل جماله، مع الدفء العائلي الذي يلفّنا، أحفاد محمد إبراهيم حمادي، في كل مرة يعبرون فيها الباب لدخول تلك الجدران الصلبة كما تخيلها الجد وأرادها لمن سيأتي بعده.

في غضون ذلك، استمرت سوريا في التغيير. بعد الحرب العالمية الثانية، من 1 كانون الثاني/يناير 1946، نال شعبي استقلاله مرة أخرى، ومع ذلك، خلال عشر سنوات، توالت عشرون حكومة بطريقة غير حاسمة، واستمرت الأمور في سنوات مضطربة ومرهقة للجميع: الانقلابات، التدخل الأجنبي، الاتفاقات مع الدول المجاورة التي انتكست بعد ذلك في غضون بضعة أشهر. في أرض بلا سلام، في 13 نوفمبر 1970، أصبح وزير الدفاع آنذاك حافظ الأسد رئيسًا للبلاد على إثر انقلاب. منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم عائلة الأسد هي صاحبة أرضي، والجميع يعرف كم من الدم كلّف ذلك.

عشت في أماكن كثيرة: سوريا ولبنان والكويت وإسبانيا وإيطاليا، ولن أتمكن من العودة إلى بعض الأماكن. تعلمت على مرّ السنين أن أنسى ألم فقدان المنزل وأن أفهم أن العالم بأسره يمكن أن يكون بيتي. كل العالم ماعدا وطني.

اليوم بالنسبة إليّ، أصبحت سوريا ذكرى بعيدة، لم أعد أحس بها كثيرًا، لكنني حملتها لسنوات في صمت، وأبقيتها بعيدة عن الآخرين. في تلك الأرض انتابني الأمل، حاربت، وآمنت، اعتقدت أنه من الممكن أن أزرع أحلام الحرية، لكنني أدفع ثمناً باهظاً لتلك الرغبة.

في سنوات شبابي، عندما كنت لا أزال طالب قانون خجول في لبنان، كنت آمل أن تكون فكرتي وفكرة العديد من الرجال مثلي، هي السبيل لاستعادة الكرامة والحرية لشعب بأكمله.

كانت لهذه الفكرة قوة جاءت من المثقفين والكتاب والسياسيين (عبدالناصر وجورج حبش وليلى خالد على سبيل المثال لا الحصر الذين اتخذوا فيما بعد مسارات مختلفة تمامًا عن بعضهم البعض)، وبالنسبة إلى أرواحنا الشابة بدا أنه الاتجاه الصحيح لإعادة النهضة، ليس لسوريتنا الحبيبة فقط، بل للوطن العربي كله.

كان لهذه الفكرة اسم اليوم هو أكثر من مجرد نفس، صوت بعيد، لا يثير أيّ شيء، ولكن في ذلك الوقت كان قادرًا على ضمان أن الفتيان في سن الثامنة عشرة سيضعون حياتهم على المحك. لكن قبل كل شيء أخافت هذه الفكرة الدكتاتورية لدرجة أن النظام كان على استعداد لسجن العشرات والعشرات من الفتيان الصغار في سوريا وتعذيبهم، وانتشالهم من منزل إلى منزل، وجعلهم يختفون، وتدمير حياتهم في جو من الخوف والعنف المستمر. هذه الفكرة كانت تسمى "القومية العربية".

القومية العربية لها أصول قديمة، تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر، عندما بدأ بعض المثقفين يبحثون عن طريقة لتوحيد العالم العربي، الذي كان يرزح تحت الاحتلال العثماني، وأن يذهب أبعد من التعريف الديني العام للإسلام. هذه الفكرة، التي تكاد تكون طوباوية، أدت على مرّ السنين إلى ولادة اتحادات وتحالفات وأحزاب وحركات، وأعطت متنفسا لقادة عظماء ودغدغت أحلام العديد من الشباب مثلي، حتى رأيناها تتحطم بسبب الخيانات (على سبيل المثال حزب البعث الذي تحول من مؤيد لها إلى عدوّها الأول)، اشتباكات بين الأشقاء وعلمنة مستحيلة على ما يبدو للعالم العربي.

هذا المثل الأعلى، تلك الوحدة التي كانت قادرة على إحلال السلام الدائم في العالم العربي بأسره لم تتحقق أبدًا، إن لم يكن لفترات قصيرة، وسرعان ما انسحقت بسبب الهجمات والانقسامات الدموية.

ربما لم يُظهر العالم العربي نفسه أبدًا على استعداد لمصالحة سلمية مع تاريخه، وأن الشعب، إذا كان لا يزال من الممكن احتواؤه تحت نفس الهوية، لم يكن أبدًا مهندس مصيره. المصالح الاقتصادية والاستراتيجية لتلك المنطقة الجغرافية أكبر من ألاّ تلفت انتباه أوروبا والولايات المتحدة وروسيا والصين، وما بدا ذات يوم مصيرًا لا مفرّ منه لنا نحن الشباب السوري والمصري واللبناني، تحول بدلاً من ذلك إلى تدهور بطيء وغير ديمقراطي لا يرحم.

كان الصراع المستمر بين إسرائيل والعالم العربي محركًا للتوترات، وكانت سوريا دائمًا المركز الجغرافي والعصبي للاشتباكات التي بلغت ذروتها في عام 1956 بأزمة السويس، والتي تم فيها إعلان



الأحكام العرفية. واصطفت القوات السورية والعراقية في الأردن لمنع الغزو الإسرائيلي، بينما وقّعت سوريا في تشرين الثاني/نوفمبر من العام نفسه معاهدة مع الاتحاد السوفييتي للحصول على مساعدات عسكرية واسعة. تم تحديد الطريق: تحالفات، خيارات ميدانية، أحلاف، انقلاب حزب البعث في عام 1963، وصعود الأسد إلى السلطة في عام 1970 والذي سرعان ما تحول إلى دكتاتورية.

وفي تلك السنوات من الارتباك والنضال، كان ضميري المدني يتشكل.

ولدت عام 1943 في تلكلخ، كنت الأول من بين تسعة بنات وأبناء ينتشرون اليوم مع أحفادهم في جميع أنحاء العالم، من فرنسا إلى الولايات المتحدة، ومن لبنان إلى هولندا. إنه ليس وضعًا غير عادي بالنسبة إلى السوريين، الذين كانوا دائمًا شعبًا أُجبر على الفرار، ليضيعوا في العالم، مثل العديد من الشظايا الصغيرة التي ألقيت بفعل قنبلة انفجرت ولم تترك سوى الأنقاض في مكانها. يعيش السوريون اليوم في العالم، بينما لم يعد العالم يعيش سوريا.

حصلت مقاربتي الأولى للسياسة في سنوات دراستي الثانوية، في حمص، عندما توقف فتى أكبر مني في أحد الأيام ليسأل عمّا إذا كنت أرغب في الانضمام إليه وإلى آخرين في اجتماعهم. لقد أحببت فكرة أن أكون جزءًا من مجموعة، والشعور بالانتماء إلى شيء ما زلت لا أعرف ما الذي جعلني أقول نعم، وهكذا بدأت في اكتشاف أشياء لم أكن أعرفها، وإلقاء خطابات لم أسمعها من قبل، وامتلاك أفكار جديدة فتحت عينيّ على ما كان يحدث من حولي. في تلك الاجتماعات، التي لم نكن فيها دائمًا أكثر من خمسة أو ستة أشخاص، كنا نتحدث عن الشيوعية، وندرس أداء الدول الشيوعية وقبل كل شيء نقرأ الكتب التي تتحدث عن الشيوعية. كنا نقرأ على سبيل المثال "الحزب الشيوعي في إيطاليا" لبالميرو تولياتي، الذي ترجم إلى العربية مثل كتابات غرامشي وتروتسكي وماركس والتي كنا نمرّرها من يد إلى يد ونناقشها، في محاولة لتحليل الاختلافات بين الأنظمة الاشتراكية العديدة في العالم من الكتلة السوفييتية، إلى يوغوسلافيا تيتو، من تشيكوسلوفاكيا أنتونين نوفوتني، إلى النهج الهنغاري لإمرة ناجي. ثم كان هناك جرح فلسطين المفتوح الذي كان يعزف على وتره جزء كبير من القوميين العرب، والذي كان يحتل جزءًا كبيرًا من مناقشاتنا.

كان هدفنا في تلك السنوات من التأهيل الاستثنائي للكادر البشري هو النمو ثقافيًا من أجل بناء معارضة جاهزة يمكن أن تكون بمثابة درع للهاوية التي كانت تنتظر أمتنا. درسنا ليس لتخريب النظام السياسي، ولكن لتثقيف أنفسنا والاستعداد لنكون جزءًا فاعلًا في العملية الديمقراطية. هذا، على الأقل في البداية، كانت نيتنا، قبل أن تتغير الأمور بعد سنوات قليلة ويختار أحدهم مسار النضال كما فعل على سبيل المثال سليم عيساوي، أحد رفاقي السياسيين الأوائل في حمص.

لم يكن من السهل تنظيم اجتماعاتنا، ولم يكن هناك شيء يمكن مقارنته بتكنولوجيا اليوم: للتواصل، كان علينا البحث عن بعضنا البعض، والتحدث وجهًا لوجه، والتأكد دائمًا من عدم وجود أحد يصغي لحديثنا. كنا نعيش في عالم من المخبرين، وتتم مراقبتنا، والطريقة الوحيدة للتأكد من أن الشخص الذي أمامك لم يكن مخبرًا في جهاز المخابرات هو النظر إليه مباشرة في عينيه ورؤية بعض علامات الخيانة. كنا نتحدث بهذه الطريقة، ونحن نحدّق في بعضنا البعض، ونهمس المكان والزمان، ونقتصر المعلومات على مجموعات صغيرة، بعيداً عن أعين المتطفلين وآذانهم. لكن كل هذا قد لا يكون كافيا. أحد الأشياء التي بقيت لي أكثر من تلك الفترة هي القدرة على النظر في أعين محاوري ومحاولة فهم ما يدور في عقل الآخر من خلال التواصل البصري. في أماكن معينة من العالم، حيث يُحظر الكلام والمحادثة تخضع للرقابة، يظل النظر هو البادرة الأخيرة للحرية التي لا يزال من الممكن القيام بها.

لكن كل هذا قد لا يكون كافيا لإنقاذ النفس.

ذات يوم من عام 1965، وصلت برقية من المخابرات في حمص إلى مقر شرطة تلكلخ يظهر فيها اسمي. استدعتني الشرطة إلى الثكنة. عندما وصلت وجدت شابين أو ثلاثة من مجموعتي، بينهم سالم، محاطين ببعض رجال الشرطة. في تلك السنوات، في سوريا، كان لأيّ شخص موقوف الحق في الدفاع عن نفسه، ويمكنه الاتصال بمحام لحضور الاستجواب أو أن يكون له محام معين من الدولة. أيّ شخص، باستثناء من تم اعتقاله لأسباب سياسية. في سوريا يمكن (ولا يزال من الممكن حتى اليوم) أن يُقتل الشخص في ثكنة دون أن يحدث أيّ شيء أو يكتشف ذلك أحد. اعتقالي الأول، الذي لن أنساه أبدًا، دام خمسة أيام، أيام اتسمت بالضرب والتعذيب، وحقيقة أنني ما زلت فتى صغيراً كان لا قيمة له، بالنسبة إلى النظام كنت عدوًا.

بعد تلك الأيام، التي رافقتني طوال حياتي، تم إطلاق سراحي وذلك بفضل ما فعله والدي خارج السجن، حيث كان يتنقل بين معارفه، ويحاول معرفة مكاني وما يحدث لي. لم يلمني والدي في ذلك الوقت، ولا في السنوات التي تلت ذلك، على الخيارات السياسية التي انتهجتها، بل كان صامتًا، لكنه لم يلمني أبدًا على هذا النزوع النضالي. في نظري، كان تعليق حكمه غير مفهوم في جزء منه وداعمًا في جزئه الآخر. ربما لم يكن يريد أن يعرف، ومع ذلك كان يعلم ويبذل قصارى جهده لحمايتي عندما يستطيع ذلك، أو ربما لم يجد طريقة ليخبرني أن ما كنت أفعله كان خطرًا لأنه، بداخله، كان يعلم أن خيارنا كان خياراً صحيحاً. ومع ذلك، لم يأت منه اللوم أبدًا، فقط توصيات مثل تلك التي يعطيها كل أب لابنه. لم يكن هناك تشجيع سوى ذاك الذي يختبئ وراء ستار من صمت ثقيل الوطأة.

عندما استعدت حريتي، استأنفت الحياة مسارها، المدرسة، في بعض الأحيان المتجر، ولكن أيضًا تلك الاجتماعات السياسية، مع إيلاء المزيد من الحذر، لكنني كنت أشعر دائمًا بالحاجة إلى إعطاء الحياة لتشكيل سياسي شعبي من شأنه أن يعلّم مواطنينا مدى قيمة الديمقراطية وأهميتها. كنا نعلم أنه ليس من المنطقي إعطاء السلاح للناس إذا لم نُعلّم أنفسنا أولاً لماذا كانت هناك ثورة يجب القيام بها، ولكن قبل كل شيء كنا نعتقد أننا لو علّمنا أنفسنا سبب الثورة لما كنا بحاجة إلى أسلحة أبدا لتنطلق. كان يكفي أن تعرف، تعلم، ترى عوالم أخرى ممكنة لفهم الدولة وعلاقتها بالفرد. عندما وصلت إلى إيطاليا قرأت ذات مرة جملة لأحد الكتّاب، جيزوالدو بوفالينو، هكذا يقول فيها "يمكن هزيمة المافيا على يد جيش من معلمي المرحلة الابتدائية"، وهناك، في تلك السنوات في سوريا، أراد الشباب من مجموعتي أن يكونوا بالضبط هؤلاء المعلّمين.

في غضون ذلك، كنت قد أنهيت دراستي الثانوية والتحقت بكلية الحقوق في بيروت. لم يكن أبي يريدني أن أعيش في شقة واختار لي فندقًا كان بإمكانه دائمًا أن يجدني بمكالمة هاتفية ويعرف أخباري حتى لو كنت خارج الغرفة. في الفندق سيجيب شخص ما دائمًا وسأضطر إلى الإبلاغ عن كل حركة إلى مكتب الاستقبال.

لقد بدأت في لبنان إقامة علاقات مع مجموعات سياسية محلية، ومن خلالها تمكّنت من إدخال المواد الإعلامية إلى سوريا ليتم تداولها بشكل سري. كانت منشورات كما يتم استخدامها آنذاك، أوراق بسيطة كانت تصل مع الحافلات التي كانت تمر عبر تلكلخ كل يوم، وكان ذلك على الحدود، بعد حوالي عام من الاعتقال الأول، تم إيقافي للمرة الثانية.

رأيته من بعيد، كان رجل مخابرات، أعتقد أنه كان ينتظرني بالضبط وما حدث بعد ذلك، لم يكن مصادفة أبداً كما أراد أن يكون هذا اللقاء. عندما اقتربت منه سألني «من أنت؟ من أيّ أنت قادم؟ تعال وقم بجولة في الثكنة غداً".

كنت أعرف ما يعنيه، لكن لم يكن بوسعي الهروب، لذا ذهبت وحدي في اليوم التالي إلى الثكنة حيث تم استجوابي لساعات. عندما بدا أن رجال الشرطة فعلوا ما يكفي وكانوا على وشك إعادتي إلى المنزل، تدخل رجال المخابرات، قائلين إن هذه ليست طريقة التعامل مع الخونة، وأنه رغم أنني كنت في أوائل العشرينات من عمري، إلا أن هذا لا يعني أنني لست خطراً. لم أكن خطرا. وقالوا "إنه أخطر من شخص لديه سلاح في المنزل، لأن سلاحه الكلمة".

تم نقلي، مروراً من يد إلى يد، بلا حقوق، بلا حماية، وحدي. غير مدرك لما سيحدث لي.

عذبوني لمدة ثلاثة أيام.

لا أروي ما حدث في تلك الغرف ولسنوات أخفيت عن الجميع ما مررت به، ملتزماً الصمت مع عائلتي أيضاً. لكن هناك، بعد أعمال العنف، اضطررت أخيرًا إلى ذكر بعض الأسماء، أسماء خمسة أشخاص ينتمون إلى مجموعتي. التعذيب هو ألم لا معنى له حيث لا يمكن تحمله لفترة طويلة. يستسلم الجسد، والعقل يريد فقط أن ينتهي كل شيء. وينتهي كل هذا بالاعتراف. إن الشعور بالذنب لذكر تلك الأسماء هو الظل الذي أحمله من الأيام الرهيبة التي قضيتها في ذلك السجن.

علمت في وقت لاحق فقط أن الكثيرين في مجموعتي قد مروا بنفس الشيء، وأن الجميع انتهى بهم الأمر إلى الاعتراف؛ في النهاية، خرج نحو ستين اسمًا، وبعد أيام قليلة، توجهت حافلة للشرطة إلى تلكلخ، بيتًا بيتًا، لاعتقال هؤلاء الأشخاص. كانت القرية صغيرة ولم يكن هناك أيّ عائلة لم تعان من تلك الاعتقالات العشوائية. احتجزوا الجميع في الزنزانة لبضعة أيام، وضربوهم أو استخدموا معهم المزيد من العنف الوحشي، ثم أعادوهم إلى منازلهم. ولكن، عند هذا الحدّ، تقطعت أوصال المنظمة، وتم تطهير مجموعاتنا وانتهى الأمر.

بعد أربعين يومًا في السجن، تم إطلاق سراحي. كان ذلك عام 1967 وبالتحديد في ذلك العام ولدت الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين بقيادة جورج حبش، وفي نفس الوقت كانت عشرات الجماعات والمجموعات الصغيرة تخطو أولى خطواتها نحو الكفاح المسلح في مناخ تسوده الأيديولوجيات والارتجالات والاضطراب السياسي كما هو شائع في العالم العربي، حيث كان العنف يأخذ مكان التأمل والإعداد الثقافي. إن فكرتنا عن حركة لاعنفية وتشكيل قادر على التثقيف من أجل الديمقراطية قد جرفها النظام والخيارات الراديكالية لبعض الأشخاص. المعلّمون الذين أردنا أن نكون قد حيّدتهم اليد الثقيلة للنظام. كان كل شيء يشي باللؤم، ولم أستطع البقاء في سوريا، ولم يعد ذلك منزلي، ولا مواطنًا يُنظر إليه بعين راضية من قبل حكومتي. لقد تركت الجامعة أيضًا، وكان عليّ الابتعاد عن هذا العالم.

كان لديّ طريق للهروب إلى الكويت حيث كان يعيش زوج أختي، لكنني كنت بحاجة إلى وسيلة لمغادرة البلاد، وثيقة تسمح لي بالمغادرة رغم أنني كنت مستهدفاً من قبل المخابرات، وبالتالي أصبحت أحد إخوتي؛ باسمه وجواز سفره غادرت إلى الكويت. عندما غادرت سوريا تخيلت أنني سأعود بعد فترة طويلة فقط، ولم أكن أعتقد أن سفري سيكون تقريبًا وداعًا. ذهبت وأن أنظر إلى تلك الأرض بمزيج من الحنين إلى الماضي والحاجة إلى الهروب، ثم عبرت الحدود مع لبنان وحينذاك أدركت أن عالمي أصبح أكثر صعوبة وإرباكاً.

2 - شادي

شاهدت الصور الظلية من بعيد. "انظر إلى الصوامع. خذها كنقطة مرجعية"، قال لي ابن عمّي عمر، محاولًا تتبع مسار مثالي بإصبعه من أجل إيصال نظري إلى النقطة المحددة: تلكلخ كانت القرية السورية، التي وُلد فيها والدي قبل سبعين عامًا، والتي رأيتها آخر مرة قبل عشر سنوات تقريبًا، أمامي، على الجانب الآخر من الحدود. اقترح ابن عمي "لنذهب إلى الأعلى لنرى بشكل أفضل". بدأنا نسير نحو تل صغير ليس بعيدًا عن المنزل الذي كانت تعيش فيه عائلته، الذين هربوا من تلك النقطة من سوريا التي كنا نتوق إلى النظر إليها.

على هذا التل الصغير، كنا محاطين بأشجار الزيتون. "من الأفضل عدم الذهاب إلى أعلى من ذلك. يمكنهم إطلاق النار علينا من الجانب السوري".

كنت أنظر، حتى لو كان هذا الفعل لا يصف ما كنت أفعله، لأنه لم يكن فعلًا يتم تنفيذه بالعين فقط، ولكن أيضًا من خلال الذاكرة والقلب. بينما كنت أمعن النظر في تلك الصورة الظلية البعيدة - منازل منخفضة، بعض التجمعات الأكبر حجماً، بعض أعمدة الإنارة - كنت أحاول أن أتذكر في ذهني الطريق المؤدي من الصومعة، حيث يتم تخزين محصول القمح، إلى منزل جدتي. لقد كان تمرينًا، حيث قبل بضع سنوات، كنت قد مارسته عدة مرات، ولكن بمرور الوقت تراجعت الصور الواضحة سابقًا مفسحة المجال للضباب.

فكرت بها: جدتي. كانت هناك، في سوريا، على بعد بضعة كيلومترات، على بعد خمسة كيلومترات كحدّ أقصى، من المكان الذي أقف فيه. كنت أعرف من جار لها أنها كانت تجلس غالبًا على الشرفة، تشرب القهوة، لم تكن تحب الشاي. أخبرني أنه كان يضحك وأرسل لي بعض مقاطع الفيديو لها أمام التلفزيون على "واتساب".

لو كان بإمكاني عبور الحدود في تلك اللحظة بالذات، لو سمح لي الجيش السوري بالعبور عند الحاجز، لكنت ذهبت لرؤيتها. ثم لجلبت الورود إلى قبر جدي. تحية صغيرة من أبي ومنّي لأخبره أنه لم يُنس.

في المرة الأولى التي قابلت فيها جدتي في عام 2006، ذهبت مع ابن عمي. طرقنا الباب، وعندما فتحته أغلقته ظناً منها أنني لص. كنا اثنين من الغرباء ننظر لبعضنا البعض لأول مرة. بالكاد تعرفت على صوتها لأنني سمعته مرة واحدة فقط. سلمني والدي سمّاعة الهاتف. كان ذلك عام 1997، كنت في التاسعة، وكنا جالسين على السرير.

لقد اتصل بها وسمعت اسمي يتكرر عدة مرات. لم أعرف ماذا



أقول. قال أبي "إنها جدتك، بادلها التحية". لكنني لم أكن أعرفها، لم يكن لديّ وجه لأربطه بهذا الصوت، تمامًا مثل المرة الأولى التي التقينا فيها. أغلقت الباب. لم تكن تعرف من أنا.

شرح لها ذلك القريب أنني ابن محمد، ابنها. بدأت تتحدث بالعربية ولم أفهم شيئاً. كان للغة العربية آنذاك مكان في أذني وقلبي، لكنها لم تصل إلى ذهني أو لغتي بعد. كنت أحب الاستماع إليها، لأنها تمنحني راحة البال والشعور بالألفة، لكنني لم أكن أفهم كلمة واحدة. كان الأمر كما لو كنت في منزل تعرفه، لكنه محاط بظلام لا يمكن اختراقه حيث يستحيل التنقل.

كان أمامنا، أنا وجدتي حاجزان لنتسلقهما. كان الجدار الأول هو جدار اللغة الذي لم يسمح لنا بالتحدث. ثم كانت هناك المسافة التي ولدت من الافتقار إلى الذكريات المشتركة. وهكذا، سيطرت الإيماءات على اللقاء الأول. سمعتها تكرر اسم والدي محمد، قالت ذلك مرارًا وتكرارًا، وما تناهى إليّ كان ترنيمة لطيفة جعلتني حزينًا.

بعد بضع سنوات، في عام 2009، عندما ذهبت إلى سوريا وبوعي أكبر، تمكن كلانا من بناء أساس العلاقة. سألتني عن العمل الذي يمارسه والدي في إيطاليا، إذا كان بصحة جيدة، وطلبت منّي أن أخبرها عن المنزل الذي نعيش فيه، المدينة. ثم أرتني غرف المنزل "كان والدك ينام هنا"، أتذكر، مشيرة إلى سرير في غرفة حيث اليوم، إذا تم إعادتي إلى ذلك المنزل، فلن أتمكن من الإشارة إليها. هناك، قالت لي، كان والدي قد نام، وقد دمّره التعب، يوم إطلاق سراحه من السجن. انحنت عندها على نفسها وبدأت في البكاء. كان والدي قد استيقظ على بكاء والدته.

صورة لجدي مطبوعة على ملصق انتخابي عندما كان يترشح لمنصب رئيس البلدية معلقة في الخزانة. في منزلنا في ميلانو، كان هناك نفس الملصق البرتقالي الصغير الذي احتفظ به والدي كتذكار، لأنه كان أحد الصور القليلة لجده التي أحضرها معه من سوريا. من أجل الحفاظ على منزلين بعيدين جدًا ومختلفين جدًا، كانت هناك تلك الصورة.

الشهادة الوحيدة على ذلك الشغف السياسي الذي ميّز جدي وأبي كانت بالتالي ملصقًا مجعدًا، لكنني ما زلت لا أعرف شيئًا تقريبًا عمّا حدث، وماضي والدي، وجدّتي لم تقل لي شيئًا، سوى يوم رجوعه من السجن.

كانت الشاهدة الأخيرة لزمن انحسر، واستمرت شهادتها حتى توفيت بعد ظهر أحد أيام الصيف دون أن ترى أبي مرة أخرى. كانت علاقتهما علاقة لطالما تساءلت عنها. ما هو الدور الذي لعبه الغياب؟ وما مدى إيلام الحنين؟

لقد فعل والدي الشيء نفسه معي أيضًا: لقد وضع حياته في سوريا بعيدًا عني.

لم أكن أعرف أيّ شيء عن ماضيه وبدأت في تخمين شيء ما في عام 2009 من أقاربي الآخرين الذين ألمحوا إلى بعض القضايا السياسية ذات الطبيعة غير المحددة للغاية. لم يتفوهوا بأكثر من ذلك، وكادوا يأسفون لأنهم ألمحوا إلى قصة كان من الأفضل عدم تذكّرها. فقط مع اندلاع الثورة السورية، التي تحوّلت إلى حرب أهلية، بدأ والدي يخبرني عن ماضيه، حتى لو أنّ بادرته تلك لم تكن عفوية، بل شيئًا ما كان قد حفّزه، استمرّيت في طرح الأسئلة عليه، وربما بإلحاح شديد، ولكنها نشأت من حاجتي الحقيقية لفهم والعثور على رأس الخيط في لفيفة بدا لي أنها لا تنفصم. كانت الحرب مثل فتاحة القناني التي نزعت سدادة إناء الذكريات. دونها لم تكن هناك قصة، وربما كنت سأظل هناك أتساءل ماذا ما حدث في حياته وحياتنا.

أتذكر كيف بدأ كل شيء. ذات يوم، لفّ أبي جواربه وأظهر لي الكعب مشيراً إلى بقعة ظهرت فيها ندبة صغيرة. "لقد فعلوا لي

ذلك في السجن". نظرت إليها وبقيت صامتاً، لكنني في الداخل شعرت بفورة غضب تحول إلى شعور بالكراهية العميقة تجاه الجميع. حرك إصبعه على طول خط الندبة. "كان السجن مأساة حياتي" ثم صمت.

كانت المظاهرات في حمص، المدينة السورية التي تتبع إليها قرية تلكلخ، قد اندلعت منذ عدة أشهر ورأيت أبي متورطًا جدًا في ما يحدث. كنا نذهب كل يوم جمعة إلى مظاهرات السوريين في شوارع ميلانو لأننا كنا نشعر بالحاجة إلى أن نكون موجودون هناك. ثمة صورة جميلة له وهو يرتدي بدلة وربطة عنق في زاوية من ساحة لوريتو بينما كان يتحدث عبر مكبر الصوت. كان قد قدّم نفسه كواحد من المهاجرين القدامى الذين يعيشون في إيطاليا منذ عقود. كان يحث الجميع على الاستمرار في التظاهر، وعدم التراجع، وعدم التوقف عن المطالبة بالاهتمام بقضية شعبه. لم يقدم نفسه أبداً على أنه معارض سياسي قضى وقتًا في السجن، ربما بدافع الشعور بالكرامة من الألم، ولم يتحدث أبدًا عمّا حدث وعن نشاطه السياسي السابق.

بدأ نشاطه النضالي لأن بعض رفاق المدرسة من تيار القومية العربية تقرّبوا منه، لكنّ جذور هذا الانجذاب للسياسة تكمن في نشاط جدي السياسي. يمكن فهم مقدار ارتباط أبي به من الصور الموجودة في المنزل. واحدة، على وجه الخصوص، التقطت في بيروت. إنهما متلاصقان، كتفاً بكتف، شاب في العشرين من عمره ووالده. كلاهما ينظر إلى العدسة. ما لا تقوله تلك الصورة هو أن الجد ذهب لزيارة أبي في لبنان وأخبره أنه لا يريده أن يعود إلى سوريا لأنه لم يكن ثمة مستقبل هناك، وفوق كل شيء لم يكن يستطيع تحمل فكرة سجنه مرة أخرى.

تلك الصورة، وبالتالي نوع من الوداع، التقطت عندما أدرك أبي أن سوريا لن تكون وطنه بعد الآن.

لا أعرف كل شيء مر به أبي في السجن وعندما تحدثنا عن ذلك حاول دائمًا العثور على جانب مثير للسخرية في الأمر. ربما ليجنّبني المزيد من الألم. السخرية في الحديث عن السجن هي أداة نفسية للبقاء على قيد الحياة التي رأيت أن العديد من النزلاء السابقين يستخدمها، الذين يضعون قناعًا بينهم وبين ما حدث، وكأنهم يشيرون إلى أن كل هذا الألم والجهد قد لا يؤخذ حتى بجدية. لكن يكفي النظر في أعينهم لتفهم أن هذا ليس هو الحال.

في المرة الأولى التي توضّح لي فيها ما حدث له، كنت لا أزال في سوريا. أحد أعمامي دخل في مزيد من التفاصيل حول قضية أبي وبعد أن سمعت روايته، وأنا في طريقي إلى تلكلخ، أتذكر أنني بكيت في السيارة. نظرت إلى الظلام من النافذة وتخيلت أن أبي يُجبر على مغادرة المنزل الذي ولد فيه. كيف فعلها؟ "علينا أن نكون أقوياء"، قال لي ذات يوم، متذكرًا الأيام الأولى من منفاه. "علينا أن نكون أقوياء في الحياة"، مثل تلك المرة التي أطلق فيها سراحه. جدي وصديق لأبي كانا ينتظرانه خارج السجن المركزي في حمص. "كنت لا أتمكن من الوقوف على قدمي. سندني صديقي مع جدي الذي طلب منّي الوقوف بشكل مستقيم والمشي لأننا يجب ألا نرضي هؤلاء الأشخاص لأنهم جعلوك تنحني".

أصبح الانحدار إلى كابوس تلك الأيام من السجن بمرور الوقت احتفالًا حيث غالبًا ما كان يقام في المساء عندما كنا نجلس أنا وأبي على شرفة المنزل لتدخين النرجيلة، والاستماع إلى الأغاني القديمة لفيروز وأم كلثوم.

كنت قد نشرت للتو كتابي الأول، وأتخيل فكرة أنه سيكون ناجحًا. بين استنشاق وآخر من أنبوب النرجيلة، بدأ أبي يخبرني. كانت ومضات، ومضات من الظلام والنور مختلطة معًا. كان يعود بالذاكرة إلى الماضي، يتجول ويضيع. ثم، في مرحلة معينة، تنقطع الطقوس فجأة "لا أستطيع الاستمرار"، "لا أتذكر". لقد انتهى بنا الأمر دائمًا هكذا.

ذات مرة حلمت بنا نحن الاثنين فوق سطح منزلنا في تلكلخ. كنا مستلقيين، ننظر إلى النجوم وبجوارنا راديو صغير. كان الصخب يهدر من مكبّر الصوت. كان أبي يتحدث ويروي لي. كنا هناك، حيث كان يرقد مع جدي عندما كان صبياً، لنتخيل المستقبل ونحن ننظر إلى نفس النجوم.

لقد كان مجرّد حلم، لم يتحقق أبدًا: لن نعود إلى ذلك المنزل أبدًا. بالنسبة إلى جدي، لا بد أن كل شيء كان سخيفًا. لقد كان جنديًا رأى ابنه يتعرض للتعذيب من قبل نفس الدولة التي خدمها وساعد في بنائها. الآن تلك الدولة تضع ابنه في السجن بسبب أفكاره.

تصادف أن رأينا معًا مقطع فيديو منذ سنوات عديدة تم تصويره في قريتنا أثناء الاحتفالات بالوحدة مع مصر، وكان ذلك في عام 1958. وكان الناس قد تدفقوا على الساحة أمام البلدية وفي الميدان القريب من السكة الحديد. كان أبي هناك مع جدي، في تلك الشوارع، بحثت عنهما بكل الاهتمام الممكن، لكن لم يتم رؤيتهما في الفيديو. كان ذلك يوم احتفال للجميع، وأتذكر أن تلك الصور جعلته يقفز إلى الماضي، في السنوات التي عاش فيها حلم القومية

العربية. ولدت القومية العربية على أنها يوتوبيا سياسية، من الأفكار التي طرحها العديد من المثقفين العرب الذين كانوا يلتفون في الجامعة الأميركية في بيروت حول معلميهم لمناقشة المستقبل والحرية. كان قسطنطين زريق، من بين الجميع، من أكثر المفكرين الذين أيدوا فكرة أن العرب لديهم مهمة تاريخية يجب عليهم تحقيقها: تحقيق وحدة الأمم المختلفة.

عندما كنت طفلاً كنت بعيدًا جدًا عن مفهوم "العالم العربي"، لأنه بدا لي أنه شيء لا يخصّني. لم أكن أتواصل مع العرب، وإذا حاول أبي التحدث معي باللغة العربية، ليعلّمني بضع كلمات، فكنت أكررها على مضض.

حتى اليوم توجد مكتبة كبيرة في غرفة المعيشة في منزلي في سيستو سان جيوفاني. عندما كنت صغيراً، كانت تعلوني شامخة في بساطتها، وما زلت أتذكرها هكذا. تحتوي هذه الأرفف على الكتب العربية التي جمعها أو حفظها أبي على مدار حياته. إنها تخفي مفاجآت ورؤية مختلفة للعالم عن تلك التي عشت فيها لسنوات عديدة. تلك الكتب، التي كانت ظهور أغلفتها غير مفهومة في ذلك الوقت، كانت "العالم العربي"، شيء كان يجذبني دون أن أفهم السبب، ولكن على أيّ حال كان جزءًا من عائلتي، لا لشيء سوى أن قطعة الأثاث تلك كانت كبيرة جدًا لدرجة كنت أنظر إليها كجبل يستحيل تسلقه.

كانت هناك ليال تطارد فيها الكوابيس والدي، خاصة عندما بقينا نحن الاثنان بعد وفاة والدتي. عندها كان يصرخ في نومه. كنت أستيقظ وأهدئه. السجن أشبه بكهف يصعب الخروج منه. ما يقرب من نصف قرن قد فصله عن ذلك الوقت، تلك اللحظات تعيش معه دائمًا، ربما إلى جانب الشعور بالذنب لذكر أسماء رفاقه. لا جدوى من معرفة أن الآخرين تحدثوا بدورهم أيضًا لأن التعذيب لا يتم لتدمير الجسد، ولكن الروح ودفاعاتها. شخص ما، لا أعرف من، يجب أن يكون قد مات أيضًا، لكننا، أنا وأبي، لم نتحدث أبدًا عن هذا الأمر.

الموت في السجن، والاختفاء في صمت، وأن يلقى بك، مثل النفايات، في قبر جماعي مجهول: حفرة يُحرم فيها الوالدان من أداء مناسك الألم، هذا موضوع آخر أثّر فينا بعمق.

حدث هذا لعمتي لمياء، وهي امرأة بسيطة ورقيقة، فقدت ابنها الأكبر مصطفى، الذي اعتقل على حاجز تفتيش خارج حمص ذات صباح في طريقه إلى العمل. اختفى منذ ذلك اليوم. في كتاب سابق تحدثت عن مأساته، لكن ذاك الذي ما لا يزال يدهشنا ويكرر نفسه في التاريخ هو اختفاء الناس في اللاشيء. قُتل مصطفى، بحسب ما علمناه لاحقًا، على يد سجين سابق، خلال ما يسمّى الاستجواب. سرعان ما دفن الجسد أو حتى أنه تم حرقه. بقيت خلفه عائلة مفككة، محرومة من أيّ نوع من أنواع العدالة. في إيطاليا يسمونها جريمة دولة: لسوء الحظ إنها جريمة وقعت في بلد شرق أوسطي وبالتالي لن يكون هناك مذنب أبدًا. ولا حتى أولئك الذين يطلق عليهم هنا "من الدولة". وبالمثل، لا يوجد مذنبون للقتلى الذين قتلوا خلال سجن والدي. هذه الأسماء لن تعرف أبداً.

لكن ليس رفاق والدي فقط هم الضحايا، بل إن أفكارهم تعرّضت للتعذيب والقتل على أيدي الدكتاتوريات والسلطة السورية. القومية العربية نفسها كانت ضحية: في البداية استخدمتها العديد من الدكتاتوريات كغطاء لارتكاب جرائمها الخاصة، ثم انتهى بها الأمر في طيّ النسيان أو تركت كإرث لا معنى له في خطابات دكتاتور ما.

كان ذلك في عام 1963. تولى أمين الحافظ السلطة في دمشق، وأصبح أول رئيس ينتمي إلى حزب البعث. لم يستمر طويلاً، ثلاث سنوات فقط. نزل شباب من الريف، وخاصة من حمص وحماة، إلى الشوارع للتظاهر ضد الحكومة. كان والدي هناك. كان يؤمن، مثل كثير من هؤلاء الشباب، بالتجربة التي اختتمت لتوّها عن الوحدة العربية التي ربطت بين سوريا ومصر من 1958 إلى 1961 لمدة ثلاث سنوات. البعث، بعد التجربة الفاشلة، بسبب الأجندات السياسية الداخلية السورية والمصرية التي أرادت الحفاظ على الحكم الذاتي المحلي، كان قد وعد بـ"النهضة" والانتصار ضد إسرائيل. ومع ذلك، كان هذا يعني القضاء على جميع أنواع المعارضة. نشأ أبي في أوساط القومية العربية. قاده جدي إلى ذلك الطريق، ثم التقى في مدرسة ساليسيان حيث كان يدرس بعض الطلاب الذين أقنعوه بحضور اجتماعاتهم، فقط للاستماع.

كان جيله أوّل جيل مستقل عن القوى الاستعمارية الخارجية، وكان يمر بمرحلة التأسيس. بالنسبة إلى تلك المجموعة من الشباب الذين اجتمعوا في فصل دراسي لمناقشة كيفية الوصول إلى الوحدة المنشودة، كان يبدو كل شيء ممكناً.

كيف تلومهم؟ عاش العرب لقرون تحت الاحتلال المستمر: العثماني، الفرنسي، الإنكليزي. في تلك الفترة الأولى ما بعد الحرب تم منحهم الحرية. كان الخيار الأكثر منطقية هو إعادة مناقشة الهوية المغلقة داخل الحدود التي رسمها الأوروبيون بالمسطرة. فلماذا لا يكون سوري وجزائري جزءًا من أمة واحدة عظيمة؟ كان



الأوروبيون، أثناء سيطرتهم، قد أثاروا الطائفية متبعين سياسة "فرّق تسد"، وكانت فكرة الانتماء إلى المواطنة العربية لذلك الجيل هي الترياق للطائفية التي كانت ستزعزع الأمم الهشة الخارجة من نير الاستعمار.

بعد سنوات، حوالي الستين، كنت أسير باتجاه محطة الباص في الكولا في بيروت، وشاهدت مبنىً على جدرانه صور عديدة لجمال عبدالناصر. كان المسجد المكرّس له يقع في المزرعة، إحدى ضواحي العاصمة اللبنانية. كانت النشرات، بعضها مخربش، ذات مظهر عتيق للغاية جعلني أبتسم لأنها كانت بمثابة علامة على أن الوقت لم يمر بالنسبة إلى شخص ما.

بين شوارع تلك المدينة، لم يتبق سوى عدد قليل من الآثار لمفاهيم مثل "الأمة العربية " و"ناصر" و"الوحدة"،، التي احتفظ بها البعض ممن يحنّون إلى الماضي، في حين أن الاختلافات الدينية في كل مكان، يُرمز إليها بقلادة عليها صليب أو سيف علي، كانا ولا يزالان واضحين للغاية. وهذه الطائفية على وجه التحديد، التي ولدت من تفكك الدول القومية العربية إلى كيانات عشائرية أو طائفية، هي موضع التساؤل منذ الربيع العربي 2010.

رأى جيلي، حتى من وُلد في أوروبا، في هذه الحركات الاحتجاجية فرصة لإعادة مناقشة كل شيء بفضل مساحات الحرية الصغيرة. لقد رأينا الفرصة لخلق سوريا من السوريين، من جميع السوريين، من خلال الخروج من عقلية طائفية موجودة بالفعل في البلاد. "في دمشق، هناك كنائس قريبة من المساجد، ولم تكن هناك بوادر للتوترات الدينية"، كما يقال، وهذا صحيح وخطأ في نفس الوقت. بعد انتهاء الانتداب الفرنسي، ورثت الطبقة السياسية الجديدة بلدًا كان فيه التعايش بين الأديان ميزة حقيقية، لكنه هشّ لأن الفرنسيين أنفسهم قسّموا سوريا إلى مناطق مختلفة على أساس الانتماء الديني لأغلبية للسكان. وكان الانفصاليون قد عارضوا هذه العقلية التي جسدها على سبيل المثال الجنرال الفرنسي هنري غورو الذي، عند دخوله قبر الزعيم الكردي قرب الجامع الأموي وسط العاصمة السورية، هتف قائلاً "لقد عدنا، يا صلاح الدين". لا يفكر جيلي في سوريا اليوم في العروبة، بل في بناء حس المواطنة، بدولة للجميع، ربما ليس بالمعنى العلماني للمصطلح ولكن في البحث عن توازن اجتماعي ديني.

لهذا السبب غالبًا ما أغضب عندما أسمع محلّلين ومعلّقين يتوقعون، كحلّ وحيد للصراع، تقطيع الأوصال. "فلنقسم حلب عن دمشق. دعونا نضع السنة هنا والعلويين هنا"، يقولون، أمام جمهور المستمعين. ألا يشبه هذا المنطق إلى حد كبير ما كان عليه قبل قرن من الزمان؟ هل ما زال من الضروري القسمة للدمج؟

ولد جيلي وترعرع في المنفى وبدلاً من ذلك هبط إلى مستوى العواطف، والتي تأتي بالنسبة إليّ من ذكريات أبي وكيف قمت بإعادة صياغتها. في ذهني، تشترك سوريا في الشعور بالحنين إلى شيء لم يكن أبدًا من قبل، أكثر مما تشترك فيه مع رؤية ملموسة ومعروفة. ولدت وترعرعت في أوروبا، أشعر أنني ابن البحر الأبيض المتوسط الذي يتساءل لماذا في أرض عائلتي لا يمكن أن تكون هناك انتخابات حرة أو صحف مستقلة أو دولة القانون. مفهومي عن المواطنة مرتبط بالخبرة المكتسبة في إيطاليا، أي النقاش الحر. بالنسبة إليّ، تعني سوريا تحدي فكرة أن "الآخرين" لا يمكن أن يتمتعوا بنفس الحقوق الواضحة التي نتمتع بها "نحن". ولكنه يتمتع أيضًا بنكهة الذاكرة، والرابطة المقطوعة والعودة التي تتلاشى كل يوم أكثر قليلاً، لأنّ عالمي في هذه الأثناء أخذ يميل أكثر إلى الطرف الآخر.

الترجمة عن الإيطالية: يوسف وقاص

[1] في الأصل rihlat 'ila al majhul

طريق دمشق

فهد العتيق

دمشق وكوباني

المكان في دمشق موح ومعتم وفنان، وبالذات في مساءات الصيف اللذيذة. أتذكر دمشق وأنا أتفرج على البنات والأولاد الأكراد في كوباني، كانوا بملابس عسكرية ورياضية رائعة وهم يدافعون عن وطنهم الصغير الذي احتلّه وحوش داعش. أتذكر صديقي الكردي القديم، الولد النحيف والطويل الذي اسمه كامل، قلت في نفسي بأسًى: لن أرى صديقي كامل مرة أخرى، كامل الذي صاحبني شابا صغيرا في دمشق خلال زيارتي لها أوائل التسعينات الميلادية، ربما هو اختفى الآن في ريف كوباني.

قال لي كامل: أنا من كوباني وأكتب الشعر بالعربي ثم أخذني إلى عمائر الروس وسط دمشق لاستئجار شقة نظيفة كما يقول، انطلقنا من ساحة الأمويين مرورا بالمزة، كان الوقت بعد المغرب حين تركنا سيارة الأجرة في مدخل حارة هادئة وخافتة النور بشكل موح وريفي عذب، دخلنا الحارة مشيا على الأقدام، كانت كل الشوارع الداخلية في دمشق بإضاءات خافتة موحية، تجاوزنا عدة عمارات أليفة ونحن نلمح في مداخلها حدائق صغيرة وملاعب للأطفال ومقاعد خشبية للعائلات، فجأة توقف كامل، ثم رأيته يقف تحت إحدى النوافذ الواطئة ثم ينادي، تفتح الشباك امرأة ترحب بكامل وتسأله عن أمه، يقول لها كامل: بخير تسلم عليك، ثم يسألها عن عبود، تقول له إنه في الدكان، يودّعها ونذهب للدكان، كان الدكان مكان اجتماع لشباب الحي والأطفال، دخل كامل وتحدث مع عبود، ثم واصلنا المشوار إلى الشقة، أدخلني كامل شقة بسيطة ونظيفة وعرّفني على خالته وأسرتها، جلسنا في الصالة نشرب الشاي.

قال لي زوج خالته إنه يعمل في سيارة أجرة بين دمشق وبيروت، وقالت لي خالته: اعتبر البيت بيتك يا ولدي، ثم قالت وهي تنهض مبتسمة: كامل مثل ابني وهو طيب، قلت لها: أعرف، قالت: كلكم مثل أولادي، ثم خرجت مع أولادها وزوجها إلى بيت شقيقها المجاور، كانت تحمل كيسا فيه بعض أشيائها، وأنا سكنت في شقتهم وسط دمشق.

تعرفت على كامل في فندق بسيط قريب من ساحة الأموين ليلة وصولي دمشق، كان يعمل في الفندق منذ سنوات قليلة كما يقول لكنه يريد العودة إلى كوباني لأن والدته تحتاجه بعد وفاة والده، ظل كامل يزورني يوميا في الشقة بعد أن تنتهي نوبة عمله في الفندق، ندور سوية في شوارع دمشق نهارا وفي المساء يتركني ويذهب إلى بيته أو إلى الفندق، سألت كامل: هل تريد أن نزور كوباني، قال لي إنها بعيدة هناك على حدود تركيا، قلت إذن نزور بيروت، قال: ممكن، ثم سألني ماذا أكتب، قلت له: عن أشياء صغيرة في حياة كبيرة يا كامل، ضحك كامل، فأهديته كتاب "إذعان صغير".

في وسط دمشق صادفت مكتبة واسعة جدا فيها كتب ومجلات قديمة وأشرطة قديمة لفيروز وأم كلثوم وعبدالحليم حافظ ووديع الصافي وفهد بلان، اشتريت أعدادا من الكرمل وإبداع والمسرح العربي وأشرطة منوعة، ومن إحدى المكتبات أخذت بعض كتب كافكا ورواية "باولا" لإيزابيلا الليندي ثم صعدنا جبل قاسيون نتفرج على دمشق من علوّ يكشف ميادينها وبناياتها الجميلة، أذكر أنني كنت أقرأ كل ظهيرة صفحات من رواية "باولا" لإيزابيل الليندي لحين وصول كامل، أسمع صوت جرس الباب فأغلق الكتاب فورا ونخرج إلى رحاب دمشق الساحرة في متعة الحياة. الآن أتذكر فتختلط الذكريات مع الحلم والخيال، لكني لن أرى صديقي كامل مرة أخرى، رقم الهاتف في دمشق لا يرن، وكوباني التي رقصت بعد تحررها من عصابات داعش لازالت بعيدة.

وصديقي كامل معهم بالتأكيد، يحارب ويرقص ويكتب الشعر العربي. لكن مزاج الحكاية بدأ يميل نحو شاعرية الشارع، ربما رقص وغناء على حالنا التي لا تسرّ، مزاج الكتابة يميل نحو حكاية شاعرية جديدة ربما ممتعة ولذيذة عن تفاصيل حياة انتقلت نوعيا إلى منطقة أخرى جديدة بعد حروب وثورات، قصيدة الحكاية حين تركت وقتي القديم يرعى مثل خروف في ذلك الشارع الغامض الواسع بين دمشق والقاهرة، ثم يرسل لي ذكريات جديدة، كي أنام على حكاياتها وموسيقاها، أقرأ قصصي على المارة مثل بائع متجول أعرض عليهم كل شيء عاريا مثل مسرحية صغيرة، قصة تبدأ بفتح صندوق أسراري وتنتهي بإغلاق صندوق أحلامي، أشعر معها أن روحي تفيض أحيانا على ضفاف أخرى تتناثر على شكل شظايا، تنشدّ لحياة هادئة مثل حديقة فارغة هجرها الجيران وذهبوا للتسوق أو الحرب أو الإرهاب، حياة مثل خلية نائمة لا تريد قواعد اشتباك مع أحد، أو حياة لا تصعدني مثل سلم نحو مآربها السخيفة.


أسعد فرزات

وقعت الواقعة

كانت الرحلة من الرياض إلى دمشق ثم القاهرة ثم العودة إلى الرياض، أوائل التسعينات كنت أرتّب لحياة في مهب ريح موحية ركضت وراءها أوقفتها في تقاطع شارع غامض ما بين دمشق



ريم يسوف

والقاهرة، جلسنا على كرسي خشبي، قصصت عليها رؤيتي، كنت أدلك بجميع أصابع يدي اليمنى تلك المنطقة الصغيرة التي بين لحيتي وشفتي السفلى حين قلت لها بهدوء وبأسًى عميق: وقعت الواقعة. كانت بجانبي شبه مستلقية نهضت بنصف جسدها وقالت بخوف: يا ساتر، قلت: لم أكن أتصوّر أن يحدث هذا، قالت لي إن توتّر حركة أصابع يدك لا تبشر بخير، وأنا خفت فعلا من ملاحظتها، سألتني: ما الذي وقع، قلت لها: الواقعة التي لم أتصور أن تقع، قالت: تكلم لو سمحت، قلت لها: لأول مرة في حياتي منذ ولدت أحلم أني أزهد في الحياة وأتمنى انتهاء هذه المسرحية، استرخت ثم قالت بهدوء واستغراب وسخرية: وما سبب هذه الرغبة، قلت: دون سبب واضح، مالت بوجهها وجسدها عني بصمت فشعرت أنها استهانت بكلامي فحزنت حزنا عظيما ونمت مثل شيء كئيب.

موسيقى سلمية.. سلمية

في المساء كنت أغني في الظلام دون بهجة، ومصحوبا بخوف شفيف، لم أكن أستطيع التخلص من تلك الحالة الموسيقية، لذلك قلت لها أريد أن أحبك هكذا بكل بساطة، بكلمات لم تقل حتى الآن، وبنار لم تشتعل حتى الآن، وبرسالة لم تصل من أحد. ثم أنني غنيّت بكلمات غامضة. الظلام يلف الغرفة، لا يهم إذا كان الظلام ظلامي أو ظلام الأغنية أو ظلام الخوف القديم الذي يربض في صدري. لكنّ الحجرة، هكذا بلا مقدمات، سقطت بجدرانها الورقية على كلمات الأغنية، في مشهد سينمائي مؤثر، وأنا استسلمت لنوم أبدي، موت مبكر، محروماً من كل ذكرياتي، ومنذ ذلك الوقت تركت عادة الغناء في الظلام. قررت الإفصاح عن مشاعري دائماً في الهواء الطلق، بطريقة سلميّة، أمام الناس، حتى لا أموت مرة أخرى ميتة مجانية، بلا جماهير، فلماذا أحبس أنفاسي وخوفي في صدري، وأنا أشعر أن الكرة الأرضية، تسكن في صدري.

كاتب من السعودية

ملف

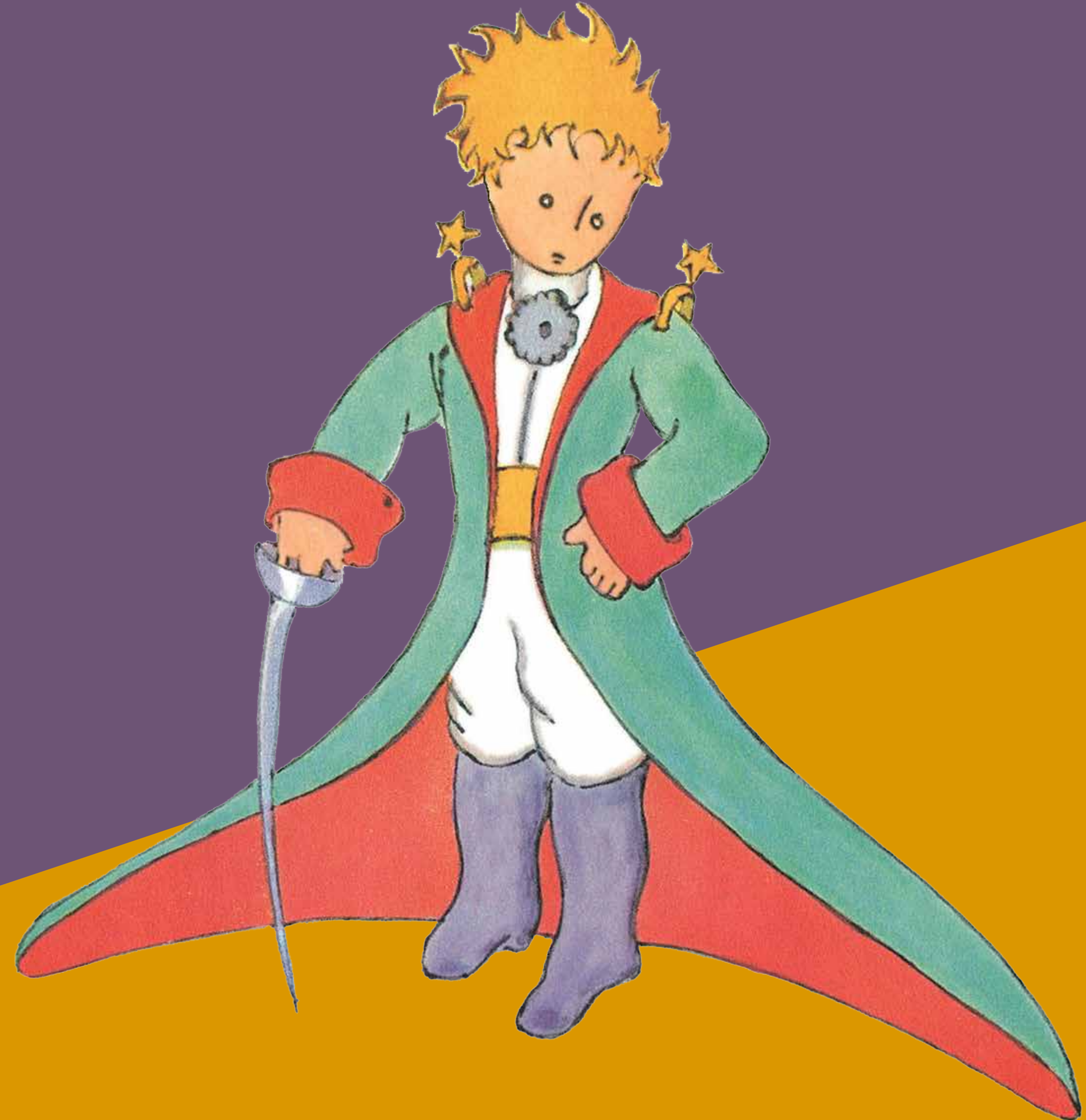
شيخوخة الأمير الصغير

كوكب يشبه الجرم الصغير يدور حول الشمس لم أكن أحسب له أيّ حساب حطّيت عليه. كما أيقنت لاحقًا.

انقلبت السفينة ذات الشكل الصاروخي رأسًا على عقب ملتصقة بهذا الجدار الصلد. كان رأس السفينة للأسفل فيما ذيلها للأعلى مشرّعا للفضاء والسفينة انقسمت إلى جزأين من وسطها وأنا عالق بالجزء الأسفل رأسي إلى الأسفل وساقيّ وقدميّ إلى الأعلى.

«شيخوخة الأمير الصغير»
نبيل أبو حمد





لا تبعد كثيرًا رواية الكاتب والفنان نبيل أبوحمد "شيخوحة الأمير الصغير" (2021) كتابة ورسماً، عن تيمة التناص مع حكاية قديمة، واستحضار إحدى شخصياتها، ووضعها في سياق غير السياق الذي وُجدت فيه، زمن المروية الأولى؛ إذْ يستحضر الكاتب شخصية "الأمير الصغير" بطل "أنطوان دو سانت إكزيوري" (1900 - 1944)، ولكن بعد أن فارق مرحلة الطفولة، وصار شيخًا، صقله الزمن تجربة وخبرة، دون أن تُفارقه الحكمة التي لازمته وهو طفل.

أما الاختلافات فهي كثيرة، فالأمير الذي كان مشدوهًا في عالم الفطرة والخيال، صار شيخًا تُحيط به التكنولوجيا، الغريب أنها من إبداع خيال الإنسان، الذي سخر منه الأمير الصغير في رحلته الأرضية، بسبب فشل هذا الخيال، في معرفة كنه رسمة ثعبان البوا واعتبرها قبعة.

ومن الاختلافات ما يتصل بطبيعة الأمير، الذي كان هو الضيف، فتتبدّل الوظائف هنا ويأخذ الأمير الشيخ وظيفة قائد الطائرة في مروية "إكزبوري" ويقود البطل الأرضي (رائد الفضاء) في لعبة تبادل أدوار، إلى استكشاف كوكبه على نحو معاكس. على النقيض تمامًا من «أمير» أكزوبيري» تغيب في كوكب الأمير الشيخ، السُّلطوية التي كانت سائدة في كوكب الأرض، ويقع سكان الكوكب جميعًا تحت سُلطة أنظمة تشرف عليها أجهزة الروبوتات. ويدفنون موتاهم في جوف الاشجار.

«البحث عن يوتوبيا جديدة بعيداً عن الأرض»
ممدوح فراج النابي

البحث عن يوتوبيا جديدة بعيدًا عن الأرض

ممدوح فرّاج النابي

تشير إحدى شخصيات وليم فوكنر (1897 - 1962) إلى استحالة موت الماضي، بل تؤكد أنه حاضر بكل تجلياته على عكس ما يتخيّله البعض، فعلى حدّ قولها "الماضي لا يموت أبدًا، بل هو حتى ليس بماضٍ انقضى وزال حسب"، قد يكون الماضي حدثًا أو شخصية من الشخصيات، ومن ثمّ تسهل استعادته، وهو الأمر الذي فطن إليه الروائيون، والنقاد على حدٍّ سواء، فتناسل الروائيون (روائيو ما بعد الحداثة) مع حكايات عديدة سابقة، استعاروا منها شخصيات مرويّاتهم، وقاموا ببناء نصٍّ مُتخيّل على المتخيّل، وفي المقابل وَجد النّقاد لذتهم - إذا استعرنا مفهوم لذة النص عند رولان بارت - في تأطير هذه المسائل، فوصفوها بأوصاف عِدّة مثل: القص الشارح (Métafiction) تارة، وما وراء القص تارة ثانية، والميتاسرد أو "قص القص" تارة ثالثة. أوّل مَن استخدم المصطلح هي ليندا هتشيون ووصفته بأنه "سرد نارسيسي... فهو عملية قص القص أو حكي الحكي أو رواية الرواية".

الميتاسرد

يأخذ القص الشارح أشكالاً متنوّعة كوجود تخييل فوق التخييل الأصلي، أو تعليق النص على نفسه وطريقة سرده وهويته، وبذلك يمتلك النص وعيا ذاتيًا يكسر الحاجز بين الواقع والخيال. كما أن الكتابات التي نهضت على شخصيات من مرويات قديمة، وأعادتها عبر متخيّل جديد (فنيًّا وسياقيًّا)، كثيرة ولا تقف عند عصر بعينه، بل هي متجذرة في الماضي وأيضًا ممتدة في الحاضر، قد تصل إلى رواية "بحر سارغوسو الواسع" (1966) للكاتبة جين ريز، والتي أعادت فيها حكاية "جين إير" (1847) للكاتبة تشارلوت برونتي، وبالمثل قامت جين سمايلي بإعادة سرد مسرحية "الملك لير" لشكسبير في روايتها "الإيكرات الألف" (1991)، وصولاً إلى كاري جوي فاولر في روايتها "نادي قراءة جين أوستن" (2004) وقد عملت على اقتفاء أثر الروائية الإنكليزية جين أوستن (1775 - 1817).

الأمثلة كثيرة عالميًا وعربيًّا، فإلى جانب ما سبق هناك رواية الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي "ملعون دوستويفسكي" (2011) والتي استعاد عبر خطها السردي الرئيسي شخصية "راسكولينكوف" بطل رواية "الجريمة والعقاب" (1866) لدوستويفسكي (1821 - 1881)، الذي قام بقتل المرابية العجوز، وبالمثل أعاد الروائي الفرنسي من أصول جزائرية كمال داود، فتح قضية مقتل العربي في رواية "الغريب" (1942) لألبير كامو (1913 - 1960)، فجاء نصه "ميرسو تحقيق مضاد"، أو "معارضة الغريب"، كإحياء للشخصية التي همّشها كامو في عمله، بل كانت بمثابة الثأر للجريمة البشعة التي قامها بها ميرسو بقلب بارد.

لا أريد أن أتوقف عند تفاصيل الروايات التي جاءت كاستعادة لأعمال سابقة أو بمعنى أدق كـ"متخيّل على متخيّل"، خاصّة أن الموضوع في حدّ ذاته مغرٍ من جانبٍ؛ ومن جانب آخر يطرح إشكالية قديمة - حديثة، غاية في الحساسية، تتلخص في أصالة الإبداع، وما يرتبط به من مسألة نقاء الإبداع، وهو الأمر الذي يؤكد أن الرواية - على نحو ما ذكر روبرت إيغلستون - "نص إبداعي وليس شيئًا حقيقيًّا".



في انتظار العودة

لا تبعد كثيرًا رواية الكاتب والفنان نبيل أبوحمد "شيخوخة الأمير الصغير" (2021) الصّادرة مؤخّرًا عن الدار العربية للعلوم ناشرون، عن تيمة التناص مع حكاية قديمة، واستحضار إحدى شخصياتها، ووضعها في سياق غير السياق الذي وُجدت فيه، زمن المروية الأولى؛ إذْ يستحضر المؤلف أبوحمد شخصية "الأمير الصغير" بطل رواية "أنطوان دو سانت إكزبوري" (1900 - 1944)، ولكن بعد أن فارق مرحلة الطفولة، وصار شيخًا، صقله الزمن تجربة وخبرة، دون أن تُفارقه الحكمة التي لازمته وهو طفل.

في حقيقة الأمر لم يكن الاستحضار عبثيًا، أو مجرد الكتابة على الكتابة، بل هو استجابة لرسالة مُضمرة ختم بها أنطوان دو سانت إكزبوري مرويته. ففي

نهاية رواية "الأمير الصغير" (1943) بعد مرور ست سنوات على رحلة الطيار ولقائه بالأمير الصغير، يُقرُّ الطيار بأنه (أي الأمير الصغير) عاد إلى كوكبه، وفي ذات الوقت يتذكر أن "الكمامة التي رسمها له، نسي أن يضيف إليها الحزام الجلدي، وبالتالي لن يستطيع إلصاقها بالخروف".

وفي غمرة هذه الذكرى المبهجة، يترك لخياله العنان في أن يجنح بالتصورات عبر تساؤلات مستقبليّة عما سيؤول إليه مصير الأمير، وأيضًا مآل كوكبه، فيتساءل: ماذا وقع على كوكبه؟ ومن فرط شغفه بمعرفة ما سيكون عليه مصير هذا الأمير، ينفتح خياله على احتمالات عدّة من قبيل "قد يكون الخروف أكل الزهرة!" ثم ينفي هذا الاحتمال قائلاً "بالتأكيد لا! إن الأمير الصغير يُحكم إغلاق الغطاء الزجاجي على زهرته كل ليلة، ويراقب خروفه جيدًا". ومرة ثانية يفرط – أكثر من المتوقع- في الخيال، ويقول محدثًا نفسه: "قد يحدث أن نسهو مرة، ويكون هذا كافيا! قد ينسى ذات مساء وضع الغطاء الزجاجي أو قد يخرج الخروف ليلاً من دون ضجيج... فتتحوّل كل الجلاجل إلى بكاء" (الأمير الصغير ص 95).

ومع عجزه عن الإقرار بمصير الأمير وخروفه، يتوجه إلينا نحن القرّاء، باعتبار أن النص لا يكتمل إلا في وجود قارئ يملأ فجواته (Gaps) حسبما أقرت نظرية التلقي، ويدفعنا إلى تخيّل مصير الخروف والزهرة هكذا "انظروا إلى السماء وتساءلوا: أأكل الخروف الزهرة؟ نعم أم لا، وسترون كم سيتغير كل شيء..." (الأمير الصغير ص 95). وتعبيرًا عن أمله في تحقيق أمنيته بالعثور على الأمير الصغير، يرسم – في نهاية الرواية – لوحة للسماء "بها نجمة وأرض فارغة"، كمرشد ودليل لمن يأمل أنْ يُحقق حلمه، مُحدِّدًا له (لهم) موضعَي اللقاء والاختفاء هكذا "هنا ظهر الأمير الصغير، وها هنا أيضًا اختفى".

ومن فرط إيمانه بعودة الأمير الصغير(التي هي أشبه بإيمان بينيلوبي زوجة البطل الإغريقي أوديسيوس في الأوديسة، وهي تغزل، بعودة زوجها من الحرب التي طالت عشرات السنين) مرة ثانية يطلب في رجاء "انظروا إلى هذا المنظر بانتباه، حتّى إذا ما سافرتم يومًا إلى الصحراء في أفريقيا، كنتم واثقين من التعرّف عليه، وإذ حدث ومررتم من هنا، أتوسّل إليكم ألا تسرعوا، وانتظروا قليلاً تحت النجمة تمامًا، فإذا ما قصدكم طفل، وإذا بدا ضاحكًا، وكان شعره بلون الذهب، وإذا لم يجب لو سألتموه، فإنكم ستعرفون مَن يكون"، يتواصل رجاؤه، فالأمل يحدوه بعودته لذا، نراه يتوسَّل لمن يتوهم أنهم سيلتقوه ناصحًا "كونوا إذن لطفاء! ولا تتركوني في غابة الحزن... اكتبوا لي بسرعة بأنه رجع..." (الأمير الصغير ص 96).

عودة الأمير

ظللنا نقرأ الرواية، جيلاً بعد جيل، دون أن نأخذ الدعوة على مَحمل الجدّ، ننظرُ إلى السماء، لكن لم يشغلنا ما هو مصير الأمير الصغير، أو حتى نتساءل: هل فعلا أكل الخروف الزهرة أم لا؟ ظلت رسالة أنطوان دو سانت إكزبوري مفتوحة على رهانات كثيرة، وفي ذات الوقت لم تجد استجابة حقيقية، وبعد مرور أكثر من سبعين عامًا على صدور رواية "الأمير الصغير" يأتي الكاتب والفنان نبيل أبوحمد، ليلتقط الرسالة (المُضمرة)، ويتابع مصير الأمير في شيخوخته، بعد أن قادت الصُّدفة بطله (رائد الفضاء) لأنْ يصعد إليه في كوكبه، ويرى كم فعلاً تغيّرت الأشياء!

يستحضره في سياق مُفارق للسياق الذي بُنيت عليه المروية الأولى، فيصعد رائد الفضاء – وهو ابن كوكب الأرض في مروية "شيخوخة الأمير الصغير" إلى الفضاء – في رحلة عكسية لرحلة الأمير، الذي كان متواجدًا على كوكب الأرض في صحراء أفريقيا – في مهمّة إصلاح مرصد على كوكب القمر، وبينما سفينته الفضائية التي تشبه الصاروخ في طريقها للمهمة، تصطدم بجسم صُلب بعد أن تعطّل مؤشر المواقع على الكمبيوتر، وكادت تتعرض للخطر لولا أنّها انجذبت إلى الكوكب الصغير، وبعد علاجه، وتدعيمه ببعض الأنزيمات التي تُساعده على التكيّف للعيش على هذا الكوكب شديد الحرارة، تكون المفاجأة بأن "الأمير الصغير" يعيش على هذا الكوكب، وسوف تُتاح له رؤيته، وبالفعل يلتقيه بعد أن مرّ الزمن دورته، فصار كهلاً، وإن احتفظ بصورته (الشكلية) التي رسمها له أنطوان دو سانت إكزبوري. وهو الأمر الذي يستدعي أسئلة عديدة، من قبيل:

• هل يمكن تخيّل صورة الأمير الصغير على غير تلك الصورة التي شكّله عليها أنطوان دو سانت إكزبوري، بما تحمله صورته في مخيلتنا من براءة ونقاء مقارنة بعالم الكبار؟

• ما الحمولات التي يودُّ الكاتب أن يُحمّلها للشخصية القديمة في صورتها الجديدة؟

• هل الرسائل التي حَمَلها الأمير الصغير في المروية الأولى فقدت فاعليتها، ومن ثمّ نحتاج إلى رسائل جديدة تتناسب مع المتغيرات التي حدثت بدخولنا الفضاء السبراني، وهيمنة عالم التكنولوجيا؟

• هل من الممكن أن يكون الفضاء هو البديل لصُنع عالم مثالي، بعدما فشل الإنسان في إعادة الأمان والسلام النفسي لأفراد مجتمعه؟

لا أستطيع أن أجزم بجواب قطعي – سواء بنعم أو لا – لهذه التساؤلات، إلا بعد قراءة الروايتين معًا، لمعرفة ما هي أهم التقاطعات والمرتكزات بين العملين، وفي الوقت ذاته، معرفة الفروق والاختلافات بينهما التي ستكون طبيعية بسبب فارق الزمن نفسه، وما أحدثه من نقلة نوعية في عالمنا.

وجهًا لوجه

نقاط التشابه بين العالميْن؛ عالم رواية "الأمير الصغير" لأنطوان دي سانت إكزبوري، وعالم رواية "شيخوخة الأمير الصغير" لنبيل أبوحمد؛ تتمثّل في حضور الشخصية المحورية (شخصية الأمير) مع الاختلاف في كونه طفلاً في المروية الأولى، وشيخًا كهلاً – في المروية الثانية – "لكنه ما زال نشطًا معافى ويقوم بتدريس تلاميذه كل ما يخص كوكب الأرض" (ص 14). ومن التشابهات أو التقاطعات بين العالميْن، أن الرسومات المصاحبة للحكايتين، هي من ابتكارات المؤلفيْن أنفسهما. التقاطع الثالث – وهو المهم في رأيي – أن المرويتين تنهضان على تيمة الفضاء الرّحلي (وإن جاءت الرحلة الثانية [من الأرض إلى الفضاء] معكوسة للرحلة الأولى [من الفضاء إلى الأرض]) وما يستدعيه هذا الفضاء الرحلي من أسئلة وملاحظة وتأمّل واستكشاف، ومقارنة وصولاً إلى العِبرة في النهاية.

أما بالنسبة إلى الاختلافات فهي كثيرة، فالأمير الذي كان مشدوهًا إلى عالم الفطرة والخيال، صار شيخًا تُحيط به التكنولوجيا، الغريب أنها من إبداع خيال الإنسان، الذي سخر منه الأمير الصغير في رحلته الأرضية، بسبب فشل هذا الخيال، في معرفة كنه رسمة ثعبان البوا واعتبرها قبعة، وهي مفارقة مهمة، فكأن الخيال الذي لم يَعتد به – بل وسَخر منه – إنسان كوكب الأرض، هو المسؤول عن هذه الطفرة التي تميّز كوكب الأمير الشيخ. ومن الفروق بين العالميْن أن عالم البداوة الذي رآه على كوكب الأرض، وقد فارقه إلى عالم الحداثة وما بعد الحداثة، حيث الوثبة التكنولوجية، وعالم الروبوتات واللامرئيات.

ومن الاختلافات ما يتصل بطبيعة الأمير، الذي كان هو الضيف، فتتبدّل الوظائف هنا ويأخذ الأمير الشيخ وظيفة قائد الطائرة في مروية "إكزبوري" ويقود البطل الأرضي (رائد الفضاء) في لعبة تبادل أدوار، إلى استكشاف كوكبه على نحو معاكس عندما تعطلت طائرة الرُّبان في الصحراء الأفريقية الكبرى على بعد ألف ميل من أيّ منطقة مأهولة وأثناء محاولته إصلاح العطب يخرج له طفل في السادسة من عمره، لا يعرف مِن أين أتى، ثمّ نعرف بعدها أنه قادم من كوكب لا يزيد حجمه عن حجم بيت عادي يُدعى "النجيمة ب. 602» (وهو الأمر الذي لم يأخذ به نبيل أبوحمد، فسمّى الكوكب الذي التقى فيه الأمير "مونو صانيتو"). ومن لعبة الأدوار المقلوبة بين العملين، أنه في رواية إكزبوري طلب الأمير الصغير من قائد الطائرة المتعطلة في صحراء أفريقيا أن يرسم له خروفًا، هنا يحدث العكس فرائد الفضاء هو الذي يطلب من الأمير الشيخ، أن يرسم له الإنسان كما عرفه واكتشفه في زيارته لكوكب الأرض.

ثمة اختلاف جوهري هو الذي جعل – في ظني – من نص إكزبوري نصًّا أيقونة، حيًّا قابلاً للقراءة والتأويل من مستويات قرائية مختلفة، ماثل في الحكمة التي هي مرتكز النص الأول. فالطفل يستقي الحكمة من مشاهداته، فأثناء مروره على الكواكب الأخرى خرج بحكمة ردّدها كثيرا "إن الكبار عالمهم بالغ الغرابة"، "ولا شيء كامل في هذا العالم" كما قال الثعلب، الذي أثناء وداعه (للأمير الصغير) يخبره بسره قائلاً إننا "لا نُبصر جيدًا إلا بالقلب والشيء المهم لا تراه العين". ولما تجوّل في كوكب الأرض وقد التقى الثعبان والزهرة والثعلب وعامل التحويلة وبائع الوهم (بائع أقراص تهدئة العطش).

وقد تنوّعت الحكمة بتنوّع مصادرها، فمن الثعلب يأخذ "الجوهر مختلف عن العين"، وعن عامل التحويلة، وهو يلخّص حالة السعي واللهاث التي – بحكم موقعه – يَرى عليها المسافرين والعائدين، ومع هذا "فلا أحد سعيد حيثما هو كائن". أما بائع الوهم فيُلقِّن الطيّار الذي أوشك ماؤه على النفاد درسًا مهمّا، فيرشده إلى نبع الماء لا إلى أقراص تهدئة العطش، وفي طريقه إلى رحلة البحث عن الماء في الصّحراء، يهتدي إلى حكمة مفادها "أن ما يُجمّل الصحراء أنها تخبئ بئرًا في مكان ما"، وهي أشبه بفعل تحريضي على الاكتشاف والاستمتاع بلذة الرحلة وأسرارها. أما نص "شيخوخة الأمير الصغير" فالحكمة لا أقول غائبة، لكن – على الأقل – ضئيلة، ربما لأن الآلة هي المسيطرة على الكوكب، وأن كل شيء صناعي – بما في ذلك العشق الذي يأتي وفق قواعد وشروط مسبقة – فغاب الإحساس بوقع الحياة، ومع هذا فيمرّر أقوالًا عن اليقين والانصات إلى

النفس، والعودة إلى الأصول.

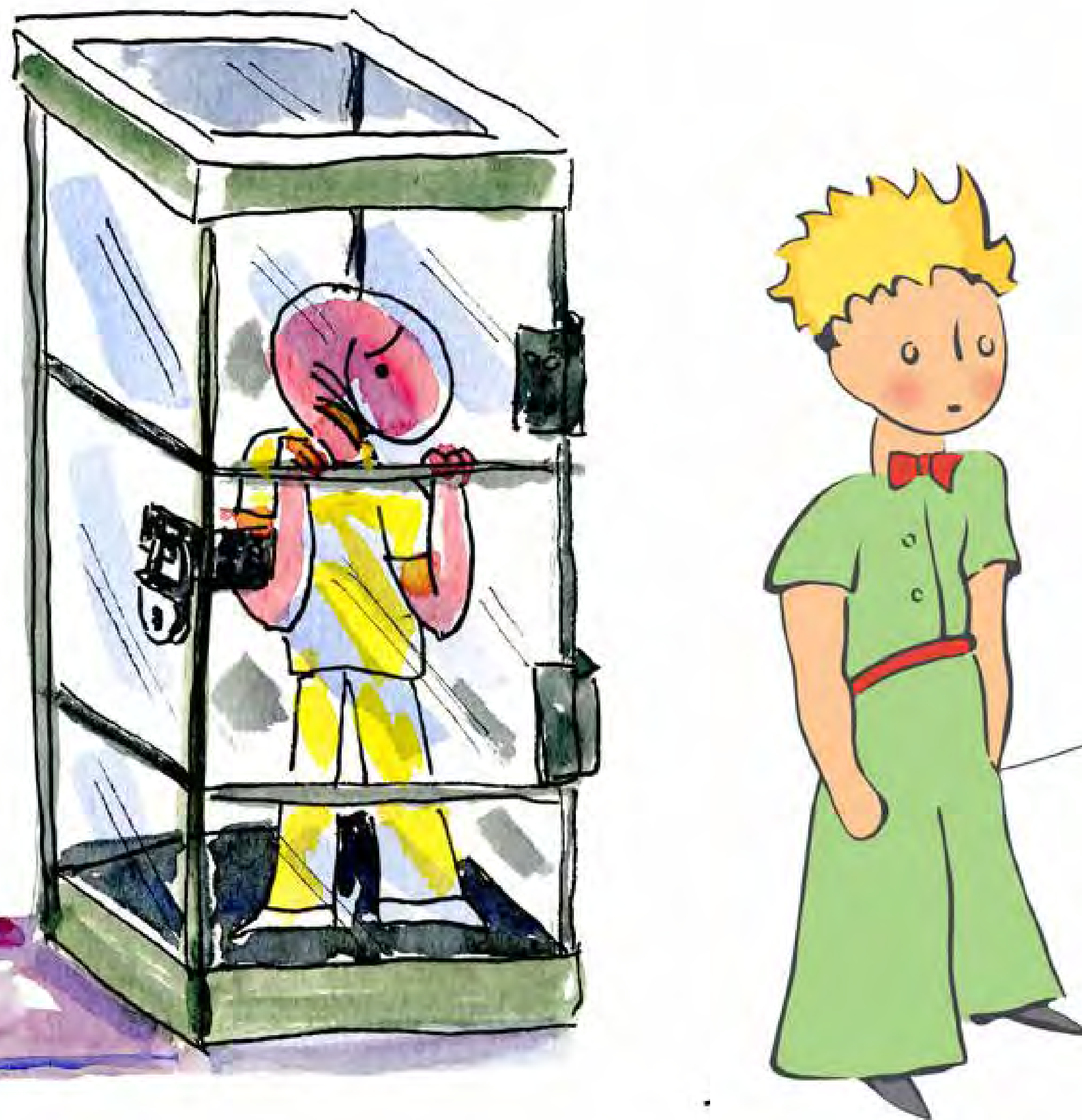
العالم المثالي

كما أن فضاء رواية "شيخوخة الأمير الصغير" يختلف في طبيعته عن كوكب الأرض ليس في عالمه وأجوائه ونظامه - كما سنعرف - وإنما أيضًا في عدد ساعاته فعدد الساعات عليه اثنتا عشرة ساعة، ستة للنهار وستة لليل، أما النوم فيكفي ثلاث ساعات، وكذلك يختلف في نظامه الغذائي، حيث أفراده نباتيون، والمشروبات فيه مشعة مثل إكسير زهرة الأوكوراتا، وهي نبتة مشابهة لدالية العنب، وأحيانا عصير ثمرة الجيتوماكا التي هي شبيه بثمرة الخروب، وغيرها.

ثمة فارق آخر، ففي رواية "الأمير الصغير"، يتخذ الطفل من مسار الرحلة - المؤقتة - على كوكب الأرض، ومن اصطحاب قائد الطائرة لها، مجالاً أرحب لاستكشاف عوالم الكواكب الأخرى وتباين حجمها وسكّانها، وهو فارق مهم، حيث قائد سفينة الفضاء في رواية "شيخوخة الأمير الصغير" لا يستكشف سوى كوكب الأمير، خلال مدة إقامته التي لا تتجاوز ثلاثة أيام هي مدة إصلاح مركبته الفضائية، في حين أن الأمير الصغير بقي على الأرض لمدة ثمانية أيام. فاستطاع أن يوسّع من منظوره لكوكب الأرض مقارنة بالكواكب الأخرى، لذلك جاءت رؤيته لمعالم الكواكب الأخرى، أشبه بسخرية من واقع عالم الكبار الذي يُهيمن ويسيطر على هذه الكواكب - بحكم مواقعه المختلفة - بالاستحواذ والأنانية، والعبث وصولاً إلى كوكب الأرض الذي هو خالٍ من البشر على اتساعه، فلا يصادف عليه إلا الثعبان ثم يعبر الصحراء فلا يعثر إلا على زهرة بثلاث بتلات.

على النقيض تمامًا تغيب في كوكب الأمير الشيخ، السُّلطوية التي كانت سائدة في كوكب الأرض، ويقع سكان الكوكب جميعًا تحت سُلطة أنظمة تشرف عليها أجهزة الروبوتات، وهو ما يصيب رائد الفضاء بدهشة لا تقل عن دهشة الطفل/الأمير الصغير، مع الفارق أن دهشة الطفل مصحوبة بسخرية واستنكار، في حين دهشة قائد السفينة مصحوبة بإعجاب، مُضْمِر لسخرية من عالم كوكب الأرض، الذي لا يجد له موطئ قدم في المقارنة. فمنذ لحظة اصطدام مركبته الفضائية، وتعامل الأجهزة معها ومعه، يتحوّل الراوي إلى عين كاميرا، فينقل لنا عالما سابحا في التكنولوجيا والخيال لا دخل فيه للأيدي البشرية، عالما يتحرك بالأزرار، يؤدي أفراده (بشر، وأجهزة تكنولوجية) أدوارهم بمهارة فائقة، دون خطأ أو مجرد احتمال خطأ، عالما متواصلا لكل عضو فيه دوره الذي لا يتجاوز فيه دور الآخر، بل يأتي مكملاً له، على نحو ما شاهد في مشهد أعضاء البرلمان الذين يحملون بعضهم بعضًا.

هكذا يهيئ الراوي المتلقي إلى عالم مُفارق لعالم رواية "الأمير الصغير" وكأنها النبوءة التي أقرّ بها الراوي في الرواية، بأن العالم سيتغير، وهو ما حدث بالفعل. فلم يعد مكانًا للخروف أو الصندوق أو حتى الزهرة، بل لا يوجد فيه بشر من عينة الحاكم المستبد المتوهّم أن كل الناس رعايا له، "وعلى النجوم أن تطيعه"، أو الرجل المُعجب بنفسه مع أنه الوحيد على الكوكب، أو حتى السّكير الذي يَسكر لينسى سكره، وبالمثل لا وجود لرجل مشعل المصباح الذي يشير إلى الإنسان الذي ينفذ الأوامر آليًّا، لا يوجد مثل هذا أو ذاك وإنما عالم الروبوتات (مع أنها تنفذ التعليمات آليًّا) والأجهزة والمباني الشاهقة.



العالم الذي يواجه رائد الفضاء هو عالم مثالي بامتياز، يُفارِق العالم الأرضي الذي هو قادم منه، من حيث طبيعته التكوينيّة (فالمباني في تشكيلها تأخذ طابعًا رأسيًّا، بسبب صغر مساحة الكوكب، في مقابل اتساع مساحة الفضاء)، ومن حيث طبيعة تشكيل أُناسه المغايرة لطبيعة الإنسان على كوكب الأرض (فأفراده يحملون رؤوسًا على هيئة علامة استفهام وتساؤل، وهو المحك الأساسي الذي تُشدّد عليه المرويتان، فالقيمة الأساسيّة للمعرفة - كما يؤمنون - تكمن في الشك واستمرارية السؤال)، وأيضًا في القوانين (السياسية والاجتماعية) المُنَظِّمَة لنمط الحياة فيه. بل طبيعتهم أيضًا تختلف فهم نباتيون، وهذا كاشف لإنسانيتهم المفرطة، فهم - جميعًا - يؤمنون بأن قتل الحيوانات وأكل لحومها يحوّل الإنسان الى قاتل.

عالم من الغرائب

كما أن النسق الذي يُشكّل حياتهم الاجتماعيّة والسياسيّة، مفرط في المثالية، فسياستهم الخارجيّة لا تقوم على الأطماع، أو كراهية الآخر، لذا "فهم لا يمتلكون جيشًا ولا استراتيجية دفاع"، ولا يعني هذا أنهم غير مُحصّنين من أيّ اعتداءات خارجيّة، فعلى العكس فطبيعة الكوكب الحرارية تمثّل جبهة دفاع قوية لمجابهة جموح أيّ متهور. والقوانين المنظِّمة لحياتهم تعتمد المساواة بين الجميع، كما

أن الديمقراطية هي النهج السائد في إدارة الحُكم، فالمتحكم في الحياة السياسية: هما حزبان، حزب الشمس وحزب الظل، والحزبان مكملان لبعض، ويتبادلان الأدوار، إذا جاء الأول في الإدارة، مارس الثاني سُلطة المعارضة والتقويم. وتتجلّى الديمقراطية في أشدّ صورها مثالية، في نموذج مَبنى البرلمان الشفاف، في إشارة دالة على هيمنة مبادئ الشفافية. الغريب – هنا – أنه مع هذه التكنولوجيا المفرطة (والمهيمنة والتي تتدخل في كل شيء) إلا أنهم يحتكِمون إلى العُرف فلا قوانين تُنظم شؤون حياتهم، وإذا حدثت جريمة – مع أن حدوثها نادر جدًّا – يأخذ العقاب شكلًا بدائيًّا أشبه بالتجريس في الثقافة الشعبيّة.

السّمة الغالبة لهذا العالم أنّه عالم يعيش مُتحرِّرًا من الأعراف المُكبّلة لحركته وحريته وحقّه في الاستمتاع بالحياة – فعلى حدّ تعبير الأمير الشيخ – "نحن مخلوقات عُليا تستحق الرفاهية والعيش المثالي"، في إشارة – ضمنية – إلى عالم الأرض النقيض حيث كل شيء يدعو إلى الانسحاب من الحياة، بل هو قتل لروح المثابرة والعمل، فأفراد هذا العالم يعيشون بفلسفة مفادها "طالما نحن خلقنا فلماذا لا نُمارس وجودنا بمتعة مميزة تجعل من مشوارنا في الحياة فرصة تحقيق الهناءة الكاملة" (ص 55) وهذا ما يُقارب اليوتوبيا أو العيش في الجنة.

الغريب – أيضًا – أن حرية الآخرين في هذا الواقع تكون على حساب الفرد ذاته، فبدلاً من احتشام العشاق يجب على العابرين في الحديقة ارتداء نظارة "منعًا لإحراج الآخرين. ولجمًا لحرية تصرفاتهم العشقيّة من خلال تلصُّص أعيننا" (ص 57).

صورة نمطية

لا يغيب حضور واقع كوكب الأرض بما فيه من ذكورية واستبداد وظلم ونظام طبقي في عالم الكوكب المضيف، على الرغم من عدم استدعائه مباشرة باستثناء عندما طلب رائد الفضاء من الأمير الشيخ (في لعبة قلب للأدوار، حيث في مروية إكزبوري الطفل الصغير هو الذي طلب من ربّان الطائرة أن يرسم له الخروف والزهرة) أن يرسم الرجل والمرأة، وبالفعل يرسم، لكن الفارق أن أدوات الرسم تغيرت، وهو ما يشي بالفارق الزمني وهيمنة التكنولوجيا، فيخرج الأمير من بنطاله "كمبيوترًا صغيرًا بحجم الهاتف النقال، وبقلم معدني دقيق أخذ يرسم على شاشته".

جاءت الصورة التي رسمها (الأمير الشيخ) تحمل انطباعات سيئة عن عالم الأرض وعلى الأخص إنسانه، فالصُّورة احتوت على ثلاثة أشياء لكنها مفزعة، بمعنى أدق تشوّه الإنسان وتجعله شخصًا متوترًا يركز على غرائزه الأساسية (الأكل) والجنس (إثبات الذكورة) أكثر من تركيزه على التفكير والإبداع، وهو الأمر النقيض لصورة الكائنات على هذا الكوكب. لا يختلف الأمر كثيرًا في صورة المرأة التي جاءت هكذا: "قفل مغلق بعينين اثنتين، والثقب التقليدي" (ص 27). لا تقل سوءًا عن تلك التي رسمها للرجل.

اللافت أن رائد الفضاء لم يدافع عن هذه الصّورة العنيفة كما تصورتها مخيلة الأمير الشيخ، فهي صورة حتى لو تحقّقت بعض مظاهرها فعليًّا بنسبة كبيرة، لكن لا يعني تعميمها، فكان الأولى به ألا يضحك، وهو ما يعنى قبولاً ضمنيًّا لما جاء في الصورة، وإنما يُصحّح له الصورة، على نحو ما رأينا الأمير الصغير – في مروية أنطوان دو سانت إكزبوري – لم يقبل بتصورات الكبار عن الرسومات (ثعبان البوا والفيل والخروف)، حتى توافقت مع فكره وما يرجوه. فالطفل لم يستجب لتصوُّر الربان حتى اقترب مما يريد في حين أن رائد السفينة يافع إلا أنّه استسلم لأول صورة بل ضحك. كما أن صورة المرأة التي رسمها على هيئة قفل في إشارة إلى ذكورية الرجل وتحكّمه في هذه العملية، هي ضدّ كل أفكار النسوية، عن تحرّر المرأة حتى في هذه العلاقة التي لم تكن كما السابق خاضعة لإرادة الرجل وشروطه التي قد لا تكون مناسبة لطبيعة المرأة وظروفها الصحية. الآن النساء يجاهرن بحقهن في العلاقة بل ذهبن بعيدًا إلى غاية التطرف في اختيار الشريك المناسب لهذه العلاقة بغض النظر عن نوع العلاقة نفسها (زواج/صداقة/علاقة عابرة). هنا يضرب المؤلف عرض الحائط بكل هذه الأطروحات، التي تُشهرها النساء الراديكاليات بتركيزها على علاقة القوة بين الطرفين، والدعوة إلى تنظيم المجتمع وفقا للعدالة بين الجنسيْن، فكان يجب تصحيح الصّورة السلبيّة لا أن يوافقه على تصوّره، بل عمل على تأكيده بالضحك.

يأتي حضور عالم كوكب الأرض – في مروية "شيخوخة الأمير الصغير" عن طريق مضاد يبرز التناقض بين العالمين، عبر الإفراط في تصوير ما حدث للبطل ورحلة علاجه وهو ينتقل من أنبوب إلى آخر، جاء كسخرية من واقعنا الأرضي، وما يتعرض له الإنسان وجسده من امتهان إذا شعر بالتعب واضطر إلى الذهاب إلى إحدى المستشفيات، الفارق بين عالم اليوتوبيا وعالم الجحيم يتلخص في هذا الوصف، مع أن الواقع الأرضي لم يذكر، حتى بمجرد إيماءة أو تلميح، لكن فقط أن



الكائن الذي يتلقى العلاج هو بشري، هو كفيل بوضع المفارقة بين العالمين؛ العالم القادم منه ببدائيته وجهله وقتله للإنسان والعالم المنتقِل إليه – بالخطأ – بعلمه وحسن رعايته للمريض حتى ولو لم يكن من غير بني جلدته.

السمة الغالبة كما لاحظ رائد الفضاء، هي الاهتمام بالطبيعة والبيئة والتلاؤم معها، وهو ما يعكس تلافيًّا لما يحدث على عالم كوكب الأرض، كما أن الأشياء تفارق طبيعتها التي كانت عليها في كوكب الأرض فالأسد يصير أليفًا يتعايش مع الإنسان، والتنين يتحوّل من مُهْلك ومدمّر للبشرية إلى منقذ، وبالمثل المفاهيم تأخذ طبعًا مختلفًا فالثقافة ليست فقط القراءة، وإنما هي التأمّل وسماع الموسيقى ورؤية لوحة والاستماع للجدات، فالجدات والآباء هم التاريخ والثقافة والفلولكلور والتراث تشذب الأبناء كما تشذَّب أحجار الماس (ص 54). والإيمان "أن تحب ما تريد أن يكون". كما ثمة تفسيرات لظواهر تحدث، فغياب العنف، سببه لأن المخلوقات لا تأكل اللحوم.

مع كل هذه الإنجازات التي تدعو إلى التعجُّب والدهشة إلا أن ثمّة شيئًا ناقصًا، فكما قال الثعلب للأمير الصغير في المروية الأولى "لا شيء كامل في هذا العالم"، فهنا غاب البُعد الديني وكأنّ التحرُّر من الأديان أيًّا كانت طبيعتها هو ما يدفع بالإنسان إلى الحياة الغرة السعيدة، مع أن الانفصال عن الدين يؤدي إلى الخواء وهو ما دعا الفيلسوف الوجودي كيركيجارد إلى "وثبة الإيمان" كمعادل لهذا الخواء، بإماتة أنا المادية المتمردة، ثمّ بعث هذه النفس في أنا روحية جديدة، تكون مقترنة بالله اقترانًا تامًا.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

ساحة التنين وغابة الخلود والشارع الإلكتروني (مقتطفات)

نبيل أبوحمد

--1

ارتطمت سفينة الفضاء الصغيرة التي كنت أرتادها بجسم صلب بعدما تعطّل مؤشر المواقع على الكمبيوتر. فجأة وبشكل سحري وسريع انجذبت السفينة وضربت بما يشبه الصخرة، ربما صخرة من حديد؟ لا أدري.

كوكب يشبه الجرم الصغير يدور حول الشمس لم أكن أحسب له أيّ حساب حطّيت عليه. كما أيقنت لاحقًا.

انقلبت السفينة ذات الشكل الصاروخي رأسًا على عقب ملتصقة بهذا الجدار الصلد. كان رأس السفينة للأسفل فيما ذيلها للأعلى مشرّعا للفضاء والسفينة انقسمت إلى جزأين من وسطها وأنا عالق بالجزء الأسفل رأسي إلى الأسفل وساقيّ وقدميّ إلى الأعلى. حاولت جاهدًا أن أقلب نفسي لتأخذ وضعها الطبيعي، لكن عبثًا، الجاذبية كانت قوية إلى درجة لم تمكّني من الاستدارة. فبقيت مقلوبًا، ورأسي إلى الأسفل، أعاني الأمرّين. أعاني الأوجاع في أنحاء جسدي من أثر الارتطام ومن سيلان للدم أخذ يسح على وجهي منسابًا من جروح شتّى ويملأ خوذتي الفضائية وقناعي الزجاجي غبّش لي الرؤية الصحيحة.

في هذا الوضع الصعب سمعت صفارات لعربات إطفاء مصحوبة بصفارات لسيارات إسعاف. كما أن حركة بدأت تدبّ بالقرب من رأس الصاروخ المتدلّي المغروس بالأرض.

وكانت هناك جلبة خارجية توحي بأن مصعدًا قد نُصب أخذ يعلو للوصول إلى فجوة السفينة المفتوحة كالجرح في وسطها.

حركة لأجسام تدخل عليّ في السفينة أخذت تتلقّفني وتصحّح وضعي وتنتشلني إلى الأعلى لأخذ الوضع الصحيح واقفًا على قدمي. حاولت أن أكلمهم وأطلب منهم أن يخلعوا عني لباسي الفضائي الفضفاض كون الجروح والآلام تتزايد لكني أدركت بأنهم روبوتات لا تفقه لغتي وتسير ببرمجة موضوعة سابقًا لأداء مهمتها.

حملني اثنان من هذه الروبوتات على حمّالة ولقّماني للمصعد الذي شبك الحمالة بمهارة ويسر وبدأ ينزلني أرضًا. فيما أخذت سيارة الإطفاء ترشّ موادًا كيميائية لإطفاء حريق السفينة المعطلة ومنع تماديه.

أدخلني الروبوتان نفقًا أسطوانيًا منصوبًا داخل سيارة إسعاف حيث حملني الهواء الكثيف معلّقًا داخل هذا النفق، فيما أخذت تنسل عني ملابسي الفضائية بشكل تلقائي والهواء يسحبني لأنجرّ داخلًا حيث أنبوب بعدسات ومجسات دقيقة، والهواء بحركة ميكانيكية أخذ يلفّني حول نفسي بعدة دورات وأصوات إلكترونية مع أضواء تنبعث وتنطفئ.

على حين غرّة أدركت حدسيًا أن عملية رصد وتصوير لجسدي من كافة نواحيه تحصل.

ثمة غرزات لإبر ناعمة تنخز مواقع من جسدي ساحبة دماء، ربما؟ كما التفّت أشرطة حول زندي وساقي تضغط بشدة، ثم تنفك بسلاسة عنهما. وما هي إلا ربع ساعة حتى خرجت بعدها من الطرف الآخر للأنبوب - النفق الذي هو بمساحة سيارة الإسعاف لتهبط عليّ فجأة ماكينة لقص الشعر متدلية بأشرطة كهربائية بدأت تجزّ شعر رأسي وأنا خاضع وقوفًا لمشيئة هذه الآلة.

حين انتهى قص الشعر انسحبت الماكينة مختفية في سقف السيارة، ليتدلّى مكانها مصفاة بثقوب دلقت عليّ الماء الدافئ ليغسلني من الأعلى إلى الأسفل منسابًا بارتياح من تحت قدميّ آخذًا مساره إلى بالوعة تشفط بإتقان كميات المياه الراشحة.



نبيل أبوحمد

هواء دافئ لفحني من كافة الاتجاهات وسحب عني كل آثار المياه التي غسلتني وأنا ممتثل لمشيئة التكنولوجيا.

تدلّى رف عليه ملابس داخلية وقميص وبنطال مع إضاءة متتالية تؤشر لكي أتصرّف بهما، منتبهًا إلى أن آلام جسدي قد اختفت كليًّا، وأنّ لا أثر لجروح أو ندوب عليه.

مؤشر آخر بدأ يضيء بلون برتقالي أشّر لي أن أدخل يدي ومعصمي داخل فجوة أنبوبية ففعلت، ليلتف حول زندي شريط لاصق عليه رموز وإشارات مبهمة أوحى منطق الأمور بأن تقريرًا طبيًّا قد طُبع على هذا الشريط يلخّص حالتي الصحية وما جرى معي.

برز من أرض السيارة صندوق داخله حذاء مطاطي مع سهم مشعّ يؤشّر لارتدائه، فامتثلت لطلبه.

انفتح من جانب السيارة مقعد جلدي جلست عليه لتطلّ من الجانب الآخر للسيارة شاشة تلفزيونية بعدة لغات تطلب مني أن أختار اللغة التي تناسبني للتداول بها فاخترت الإنجليزية، كلغة ثانية أتقنها إلى جانب لغتي الأصلية.

فورًا برز تقرير كامل على الشاشة باللغة الإنجليزية يفسر ويوضح كل ما حصل معي وماهية ظروفي الحالية. قرأت التقرير بتمعّن:

«أنت من روّاد فضاء كوكب الأرض كنت في مهمة إصلاح مرصد على كوكب القمر، دخلت خطأ في مسار قرب الشمس حرق لك مجسّات استشعار ’النافيغيتار‘ على الكمبيوتر فانجذبت، لحسن حظك، إلى كوكبنا الصغير الأقرب إلى الشمس من أيّ كوكب آخر، وإلا لكنت احترقت أنت وسفينتك بلهيبها.

من ناحية صحتك، هي الآن في حال جيدة، قمنا بالفحوصات اللازمة لجسدك فأفضت النتائج عن انسجام وحُسن ملاءمة. ودعمنا خلاياك بـ’أنزيمات‘ تساعدك على العيش على كوكبنا شديد الحرارة.

عالجنا جروحك وعقمناها من خلال بثّ هواء حامل لمضادات حيوية لتطهير الجروح وتنظيفها من الجراثيم، كما حقناك بمهدئ يزيل الأوجاع نهائياً. فلا قلق عليك.

بعد نصف ساعة ستكون في قاعة الاستقبال الرئيسية لكوكبنا حيث ينتظرك خبيرنا ومستشارنا لإحداثيات كوكب الأرض الذي زاركم من سبعين سنة وفق تقويمكم ولقبتموه يومها باسم ’الأمير الصغير‘، لكنه الآن كبر وهرم بمفهومكم للكبر، لكنه ما زال نشطًا معافى ويقوم بتدريس تلامذة له عن كل ما يخصّ كوكب الأرض. يمكنك حين لقائه أن تدعوه باسم ’الأمير‘ فقط تسهيلًا لعاداتكم وتقاليدكم. كل التوفيق.

ملاحظة: ستقوم لجنة أخصاء من خبراء ومهندسي المركبات بمساعدة الروبوتات العاملة، بإصلاح مركبتكم في فترة قصيرة لا تتجاوز الثلاثة أيام، حيث يمكنكم العودة إلى دياركم بسلام. إقامة ميمونة في كوكبنا..».

انتهى التقرير.

تحسّست جسدي وأنا جالس على أريكة الجلد في سيارة الإسعاف التي هي بمثابة مستشفى متنقل، بمفهومنا، وإذ لا آلام ولا آثار لكدمات أو جروح. بعد نصف ساعة تمامًا انفتح باب سيارة الإسعاف لأفاجأ بروبوت ينحني لي باحترام ويؤشّر لي أن أتبعه. بدا لي كسلحفاة، فهو متكوّم على ذاته ويحمل على ظهره قبة معدنية لامعة كالمرآة.

تبعته في ممر تسير أرضه أوتوماتيكيًّا من تحتنا أوصلنا إلى مدخل صفيحي فُتح تلقائيًّا أفضى إلى قاعة كبيرة فسيحة بقبّة زجاجية يمكن رؤية السماء والنجوم من خلالها. وتحيط بالقاعة من كافة جوانبها أجهزة رادارية، وتجول فيها روبوتات ومخلوقات مختلفة عنا.

في صدر القاعة مباشرة على مرمى النظر رهط من مخلوقات تحمل بعض الزهور ولها رؤوس على شكل علامات استفهام، يبتسمون وينحنون مرحّبين، وفي وسطهم رجل أسميته فورًا بالرجل لأنه يشبهنا لكنه كهل وصليع الرأس، له لحية بيضاء وعينان لامعتان يبتسم بمحبة مريحة تدعو للاطمئنان يحمل بيده عكازًا له شكل أنبوب «النيون» يشعُّ بلون فوسفوري أخضر.

كان ظهره مقوّسًا للأمام من حيث الرأس. لكنه في الشكل أقرب إلى ملامح أهل الأرض متميّزًا عن كل الآخرين.

خطا صوبي بهدوء ودود وترحاب مادًّا يده ليسلّم عليّ قائلًا: أهلًا بك على كوكبنا. وأرجو أن أوفّق بأن أجعله خلال إقامتك أقرب لأسلوب حياة الأرض. ثم ضمّني إليه، كعادة سكان الأرض، لثوانٍ قليلة.

قدّمني للآخرين الذين أبدوا الاحترام بالانحناء مقدمين لي باقات الزهور قائلين بالإنجليزية: «You are most Welcome».

عاد إليّ الأمير بابتسامته الرقيقة وقال: لا بد بأنك سمعت عني. فأنا «الأمير الصغير» الذي التقى بي أديبكم أنطوان دو سانت إكزبوري وكتب عني روايته الشيّقة التي كما تناهى لي بأنها قُرئت منكم بأعداد كبيرة، ويكاد لا يوجد طفل أو ناضج من أهل الأرض إلا وقرأها.

- تمامًا. وأنا واحد من الذين قرأوها وما زالت تفاصيلها تتعايش



بداخلي مع كل ما تحمل من رسائل محبّة وقيم إنسانية، كما تتميّز باختلاف عن كل ما كُتب سابقًا من أدب وتخيل في عالم الكتابة عندنا.

ثم تابعت: إنك ما زلت بنفس الملابس التي نعهدك بها من خلال الرواية؟

- لقد درجت على لبسها منذ طفولتي، وأصرّ على لبسها لبساطتها وسهولة الحركة المريحة لمتطلبات جسدي. وأنا أُمثل ذوقكم وعاداتكم على كوكبنا هذا، وأنا خير نموذج لكم، ويمكن أن تعتبرني كسفير مثالي لكم.

- إني أشكر تعاطفك معي كما مع سكان الأرض. بالمناسبة لاحظت كثرة الروبوتات عندكم كأنها تشكّل غالبية أهل هذا الكوكب؟

- ربما هم الأكثرية. ولا مانع أن يُسيّروا هذا الكوكب ولا نرتاب بذلك. المهم عندنا هو الإبداع ومن يقف وراءه. ليس من يؤدّيه. أي من يملك القدرة على الخلق أي العقل عندها سيكون هو الرابح.

- لاحظت أن رؤوس المخلوقات التي معك كأنها توحي بشكل علامات استفهام، وهي ما نستعمله للتساؤل والشك؟

- نحن مخلوقات في حالة تساؤل مستمر واستفسار عن ماهية كل شيء، إن كان فكريًا نظريًا أو محسوسًا، ونعتبر الشك والتساؤل القيمة الأساسية للمعرفة. لذلك مع بقاء هذه الخصوصية أصبحت رؤوس مخلوقاتنا تمثّل التساؤل المستمر ورموزه المتمثلة بعلامة الاستفهام.

(...)

- يبدو لي أن نمط حياتكم مدروس بشكل علمي، وأنا أتساءل عن مبرّر ما حصل معي. كأنّ أيادٍ خفيّة سحبت مركبتي لترتطم بجسم صلب. لم أدرك كنهه. هل هناك من تفسير منطقي للذي حصل؟

- الرادارات الفضائية كانت ترصد جنوح مركبتك وأيقنت برامجها المتقدمة بأنك فقدت السيطرة عليها، لذلك أوعزت إلى محطة جذب مغناطيسية أن تسحبك بسرعة لتلتصق بحديدها بارتطام أحسبه، كان مؤذيًا نسبيًا للمركبة ولجسدك، وهذا أفضل من تركك تنزلق إلى مدار الشمس حيث ستتحوّل أنت والمركبة إلى كتلة لهب محترقة تحيلك رمادًا منثورًا.

ثم تابع: العلم عندنا هدفه سلامة المخلوق وهذا يأتي بالدرجة الأولى. والروبوتات وأجهزة الاستشعار مبنية أصلًا لهذه المهمة.

- بمناسبة ذكرك للروبوتات، ما سرّ تلك القبة المعدنية على

ظهورهم؟

– كما قلت سابقًا، نحن كوكب قريب من الشمس. نستغل هذا القرب لتوليد الطاقة. والقبّة التي تراها على ظهور الروبوتات هي لامتصاص الحرارة الشمسية وتحويلها إلى طاقة تدير هذه الروبوتات بشكل دائم ومستمر.

أشار لي «الأمير» نحو مجموعة مقاعد وطاولات مقترحًا أن نتناول بعض المنعشات أو الطعام. إن كنت أشعر ببعض الجوع، بانتظار أن يصل طبيب معاين ليطمئن بأن الإجراءات الصحية التي خضعت لها سليمة مئة في المئة.

ثم أضاف: سننتقل بعد هذا بسيارة ذاتية القيادة إلى منتجع سيوفّر لك كل وسائل الراحة والاحتياجات الضرورية.

جلسنا في المقصف لتواكبنا فورًا «روبوتة» أنثى، إن جاز التعبير، وقفت بمحاذاتنا عيناها تدوران بنشاط دؤوب. لديها لاقطات استيعاب شغوفة لالتقاط أيّ حركة أو همسة تبدر من «الأمير» وتطل من أذنيها بحراك مستمر.

طلبت منه أن يطلب لي مشروباً، فأنا عطش الآن.

نطق بكلمات لم أفهمها، لكن بهدوء ووضوح. فصدر عن «الروبوتة» نغم معين أوحى بأنها فهمت واستوعبت ما يريده منها. ثم غادرت.

– يا للجمالية الأدائية وسهولة التعامل عندكم، لكن هل لي أن أعلم ما اسم هذا الجرم الذي هبطت عليه؟ أو ما تطلقون عليه؟

– نحن مجموعة أجرام صغيرة تكوّن أرخبيلًا فضائيًّا يدور حول الشمس، والأقرب إليها اسمه «صانيتو زنغو زاتو» وهو الجرم الأصغر ضمن هذا الأرخبيل، ومساحة قطره خمسة آلاف ميل، أما الذي نعيش عليه فاسمه «مونو صانيتو» فهو أكبر قليلًا من الأول ومساحة قطره سبعة آلاف ميل، ويدور كالأول بسرعة حول الشمس، لذلك عندنا اليوم اثنتا عشرة ساعة. ست ساعات للنهار وست ساعات لليل.

– هل علينا أن نتناول المشروب بسرعة لنلحق ونؤدّي الأشياء المرادة منا ومن ثم أخذ القسط الكافي من النوم قبل أن ينبلج النهار؟

– لا تخف فالنوم ثلاث ساعات كاف للراحة على هذا الكوكب، كما أن الطبيب سيكون معنا قريبًا.

حضر الشراب، كان لونه مشعًّا ولون شراب الأمير مختلفًا، لكنه مشع أيضًا.

سألته عن مكونات هذين الكأسين، فأجاب: مشروبك هو إكسير زهرة «الأوكوراتا» وهي نبتة مشابهة لدالية العنب عندكم، لكن سكّرها قليل، ندعمها بماء الأوكسجين الذي يساعد على الانتشاء. أما مشروبي فهو عبارة عن عصير ثمرة «الجيتوماكا» وهي شبيهة بثمرة الخروب في دياركم، وندعمها بمياه معدنية فوّارة تندلق من فجوات بركان قديم كان مشتعلًا من آجال سحيقة. وهذه المياه منشطة ومقوية للطاقة كما أنها مسلكة للمجاري البولية.

(...)

– يمر بخاطري الآن شخصك حين كنت «الأمير الصغير» ووفق ما أتذكره أنك كنت تبحث عن معنى هذا الوجود. واكتشاف حقيقته. كما أنك اشتهرت بمقولة فلسفية ما زالت تتردّد في ذهني حتى الآن وهي «المخفي عن الرؤيا هو الأساس»، عندما سألتَ ربان الطائرة المتعطلة في الصحراء في أفريقيا، حين زرت الأرض، أن يرسم لك حملًا. وحين فشل بتأدية ما تريد من الرسم، رسم لك صندوقًا بفتحات جانبية وقال لك إن الحمل في داخل الصندوق، وهو غير مرئي، وما الفتحات إلا ليتنفس من خلالها. لحظتها شعرت بالاقتناع والسرور، معلّقًا بأن هذا ما كنت تريده، متسائلًا إن كان هناك ما يكفي من العشب لتغذية الحمل.

ضحك «الأمير» مائلًا بظهره للخلف ليقول: تمامًا.. تمامًا، هذا ما قلته كما أتذكر.

قلت له: جريًا على ما سألت في صغرك، هل أطلب منك أن ترسم لي الإنسان كما عرفته واكتشفته لدى زيارتك لكوكب الأرض؟

أخرج «الأمير» الكهل من جيب بنطاله كمبيوترًا صغيرًا بحجم الهاتف النقال وبقلم معدني دقيق وأخذ يرسم على شاشته. وللمفاجأة بدأ يرسم بما يوحي بالصندوق الخشبي المربع الشكل، وجعل لهذا الصندوق فتحة بالأعلى تبرز منها عين مرتكزة على وتد صغير تطل من هذه الفتحة وتتحرك من خلال الوتد بشكل دائري، وتنخفض وتعلو. كما أن الجانب الأمامي للصندوق نُشر بشكلZig Zag شبيه بأسنان الإنسان. وكان يتدلّى من الصندوق مفتاح كبير تقليدي الشكل من حديد. ثم بهدوء قدّم لي الكمبيوتر لأرى الرسم. تأملت طويلًا ثم سألته بتعجب: لكن أين الإنسان؟

أجاب: داخل الصندوق!

عدت وسألته: لكن ما معنى هذه العين التي تبرز من فتحة الصندوق العليا؟

أجاب: الإنسان حذر لأفعاله غير المريحة فيستعمل هذه العين لرؤية الأخطار سلفًا. ثم يسحبها للداخل حتى لا يوقن الآخرون بوجوده داخل الصندوق. فيأمن على نفسه.

حضر الطبيب الذي يحمل رأسًا كالآخرين كعلامة استفهام مع كبر في الحجم مع نحالة للجسم فعبّرت عن هذه الخاصة مستغربًا فأجاب «الأمير»: هنا يفكرون كثيرًا، لذلك يكبر رأسهم لاتساع معرفتهم، ومع هذا جسدهم قادر على حمل رؤوسهم.

– أي عكس ما هو عندنا على كوكب الأرض فنحن نقول، «بالكاد رأسه يحمله» للدلالة على ضمور الرأس وكبر الطموح.

(....)

ثم لفت نظري أفراد يقفون وراء بعضهم بعضاً وضعيتهم تشكّل ما يشبه شك الخرز.. يتقافزون فوق بعضهم بعضا.. فألححت عليه بالسؤال وأنا أشير عليهم فقال: هؤلاء هم النواب في طريقهم إلى البرلمان.

– لماذا يقفزون فوق ظهور بعضهم فالقافز يعود فيتنحّى لمن جعله يقفز فوق ظهره متيحًا له القفز من جديد فوق ظهر المتنحّي.. وهكذا. نحن لدينا مثل هذه اللعبة على كوكب الأرض ونسمّيها «شك خرز».

– نعم، أفهم هذا. فالنواب عندنا في طريقهم إلى البرلمان يلجأون لهذا التقليد الذي درجوا عليه منذ القدم كأنهم يريدون أن يقولوا من خلال هذه التقليعة إني أحملك لفترة وعليك أن تحملني بالمقابل لفترة أخرى. أي أننا ببساطة بحاجة إلى بعضنا البعض لخدمة الكوكب وأفراده.

2--

قُرع باب الغرفة بعد أن اغتسلت بالماء البارد وارتديت ملابسي.. ففتحت وإذ بـ«روبوت» يجرُّ عربة تحوي كل مغريات الإفطار من مستحلب «جوز الهند» مع قشور الذرة والموز والفاكهة المجفّفة إلى جانب القهوة والشاي، طبعًا من دون الحليب الحيواني تناولت ما استطعت ليرن الهاتف مرة أخرى يعلمني «الأمير» بأنه ينتظرني على رصيف الطريق في الخارج.

حيّاني بدفء وأسرّ لي برغبته أن نسير على أقدامنا لفترة عشر دقائق أو أكثر لاستنشاق الهواء النقي كما قال.

فذهب إلى السيارة ذاتية القيادة وبرمجها لتلاقينا في «ساحة التنين» كما أعلمني حيث هنالك مكان خاص يمكن أن تُركن فيه.

كان الطقس حارًّا إذا قيس بدرجة حرارة كوكبنا، لكن المسير على الأقدام أبهجني وأفسح لي فرصة للتعرّف على مواطني هذا الكوكب عن كثب.

استرعى نظري خلال المسير والتوقف لهنيهات بأن أنثى عجوز تضع على رأسها إكليلًا من الزهر تردّد بشكل ميكانيكي كلمات واحدة متشابهة كأنها تكرّر جملة واحدة.

ابتسم لها «الأمير» وحيّاها بانحناء رأسه عدة مرات وهي تعيد ما تلفظه كأنها آلة تسجيل.

سألته بتلهف عما تردّده، فأجاب: لقد كانت هذه الأنثى واحدة من نجمات المسرح المشهورين لكنها تقاعدت مع تقدُّم العمر، فلجأت إلى الشارع مصرّة أن تؤدِّي دورها الحياتي أو ما لخصته لها الحياة من عِبَر كأنها لا تريد أن تتقاعد وأن تبقى نجمة ولو في الشارع.

– ولكن ماذا تقول؟

– تقول جملة واحدة كأنها تلخص بها كل الحياة.. إنها تقول: «نولد.. نؤدِّي.. نموت.. هذه هي الحكاية».

– أظن بأنها محقّة.

– لكن التكرار يجعل من هذه المقولة نوعًا من مسرح العبث.

(....)

قال «الأمير»: إنه يصرّ بأنه لا يقين في الحياة، وكل ما هنالك هو تخمين وحدس.

هززت برأسي لأخبر «الأمير» بأني أقرُّ بما تقوله هذه العجوز، ثم أخبرته بأن عندنا شاعرا مشهورا وفي بلاد الشام بالذات، كان أعمى وفيلسوفا وحدث ذلك قبل ثمانمئة عام، وقد أفتى بنفس هذا المعنى في واحدة من قصائده، وكان اسمه «المعري» نسبة لبلدته.

– ما الذي قاله في القصيدة؟

– سأروي لك بيتين من هذه القصيدة.. وسأشرحهما لك إن لم يسعفك تذكر اللغة التي قالهما بها.

رويت له البيتين بأصلهما العربي:

أصبحت في يومي أسائل غدي
متحيّرًا عن حاله مندسا
أما اليقين فلا يقين وإنما
أقصى اجتهادي أن أظن وأحدسا.

بعد أن شرحت وفسرت له البيتين من الشعر قال: أوافقك الرأي فمهما تقدّم العلم، فلا يقين حاسماً لأيّ مقولة أو فلسفة أو نظرية، وهو ما ينطبق علينا وعليكم.

(....)

وقبل أن نصل إلى «ساحة التنين» لملاقاة السيارة وجدنا مخلوقًا

يمتطي دراجة هوائية بدولاب واحد لكنه يقودها بشكل خلفاني، أي وجهه إلى جهة ما وقيادته إلى الجهة المعاكسة.

ضربت على جبهتي، ما الذي يحصل؟

«الأمير» مجددًا يضحك ويفسّر، ويطلب مني أن أقدّر بأن حق كل مخلوق عندهم بأن يُعبِّر عن كل ما يرغب وما يؤمن به بحرية، ولا يجوز لأحد أن يزعجه حتى من قبل السلطات. على أن لا يؤذي أو يعرقل أو يعطّل الآخرين.

- لكن لماذا يقود هذا الشاب دراجته بشكل خلفاني؟

- إنه يؤمن بضرورة العودة إلى الأصول، إلى التّراث، إلى ما كنا عليه، إلى زمن اختراع الدولاب لأنه يعتقد بأن عصرنا الحديث عصر «السايبر» و«الروبوت» جلب لنا الراحة وسهولة تلقي المعلومات. لكنه لم يجلب لنا السعادة. وبرأيه أن السعادة هي في عودة المخلوق إلى نفسه وذاته وما توحي به مشاعره، فالحداثة تأخذك كثيرًا للمشاركة والمتابعة وتنسيك نفسك، فالذاتية في هذا العصر مفقودة. ومن أقواله إن أطول طريق يسلكه المخلوق وأصعبه طوله فقط 18 إنشًا.

(...)

وصلنا إلى «ساحة التنين» فبرز في وسطها نصب برونزي شاهق لتنين ضخم بأجنحة مفرودة ومصنوع من الصلب، كما تبرز عيناه مبحلقتان للخارج بتحدٍّ مستفز لكن مُشعّ، فالعينان تشعّان بضوء سحري يكاد يسرق ضوء النهار وضوء أعيننا. كأن أشعة الليزر تنطلق من عيني التنين.

سألت عن معنى هذا النصب – التمثال.. فقال «الأمير»: هذا التنين فدى مدينتنا بروحه وحياته ويستأهل هذا التكريم.. إذ لولا تحدّيه للعاصفة البرقية التي هي بمثابة الصاعقة التي ضربت مدينتنا في القدم لكان جزء كبير منها قد احترق وفني مع أهله.

(...)

في ليلة داكنة مظلمة ابتلينا بها بوابل المطر والرعد والصواعق التي أخذت تهزُّ المدينة كالهزّة الأرضية. دبَّ الرعب في أفئدة الجميع فاستكانوا وراء الجدران المهتزّة في بيوتهم إلا التنين الذي ظل يقظًا مشرَّعًا رأسه للأعلى كأنه حارس الكون خاصة بعينيه القويتين منتبهًا للرعد والصواعق يبادلنهما التحدي والمقاومة. بقي صامدًا مفعماً بالشجاعة والعنفوان منتصبًا تحت سياط المطر الغزيرة كالسيول ولمعان البرق الصاعق كسياط اللهب الكهربائية حتى هبّت صاعقة ضخمة قذفت المدينة بلهبها وهولها، فانتفض لها التنين متصدّيًا. وبحلق عينيه بجاذبية مغناطيسية سحبت كل زخم اللهب المقذوف بملايين الفولتات لتمتصها كليًّا مستوعبًا كل الشر والأذى الذي تكتنزه وتقذفه بالعًا نارها.. فدمّرته بشحنتها المهلكة محيلة إياه إلى كومة عظام محترقة يأكلها اللهب استحالت بعد دقائق إلى رماد أسود. التنين فدى المدينة بروحه. تصدّى للصاعقة المشحونة بالدمار والنار إنقاذًا لشعب مدينتنا وعمارها. فلهذا التنين منا كل الشكر والامتنان، لذلك قرّرت حكومة كوكبنا تشييد هذا النصب له تقديرًا واحترامًا لشجاعته وليبقى مثلًا للوفاء وسد الجميل.

(....)

ومن رمزية هذه القصة وإقامة النصب سُمِّيت هذه الساحة مع الأيام والأجيال باسم «ساحة التنين». إنها تكاد تكون أسطورة محبة ومثلًا لتبادل الخير بالخير.

نظرت حولي متفقدًا مكان السيارة.

فقال لي «الأمير» سنذهب إليها في الموقف المخصص. وسنبرمجها لنقلنا إلى «حديقة الحياة»..

تعجّبت وتساءلت: من «ساحة التنين» إلى «حديقة الحياة».. أمور تربك قواي العقلية. فأرجو أن تأخذني على محدودية طاقتي.

- لا تخف، وأرجو أن تعتبرها مغامرة المغايرة. وأنا أكيد بأنها ستمتعك .

--3

ظلت السيارة تصعد علوًّا إلى أن وصلنا إلى جبل مليء بالأشجار. بل غابة كثيفة وشاهقة، كأنها قارة أخرى واستوائية. ولارتفاعها أصبحت الغابة تتداخل بالغيوم.

أضاءت السيارة أنوارًا صفراء كوننا نسير في منطقة ضبابية.. كما أن الرذاذ بدأ يُندي نوافذها.

- هل دخلنا «غابة الخلود» مقصدنا؟

- ليس تمامًا ولكن في محيطها.

- لكن ما هي «غابة الخلود» هذه، هل هي مقبرة كوكبكم؟

- نعم، شيء من هذا القبيل. فنحن إلى جانب حرصنا على مثالية حياتنا حريصون أيضًا على مثالية احترام آخرتنا.

- شيء يثلج الصدر. رغم قشعريرة الرهبة تجاه الموت.

ولجنا مشيًا بعد هبوطنا من السيارة بوابة خشبية كأنها من





نبيل أبوحمد

السنديان العتيق. يتوّج هذه البوابة مشطان كبيران من خشب كاللذين يذران بهما القمح في البيادر. حيث تفصل قشرة القمح عن ثمرتها. ولربما مقصد أهل هذا الكوكب أن يعطونا رمزًا للموت بأنه انفصال الجسد عن الروح! بمعنى أن الطبيعة تذري المخلوقات فتنزع أجسادها عن بذرتها التي هي المعنى، والتي تنغرس في التربة لتعيد تدوير الحياة من جديد.

ونحن نلج غابة الضباب تبدّت من خلال رماديتها أشجار عملاقة عريضة الجذوع، وعلى هذه الجذوع عُلِّقت أجهزة كمبيوتر، كذلك هناك على معظم الجذوع حُفرت فجوات بأناقة، وفي داخلها علب من معدن أو بلور، كما أحيانًا في جوار هذه الجذوع رخامات عمودية حُفر عليها أحرف تشي بكلمات لغتهم.

سألت بخفر: هل تفسّر لي ما يجري؟

أجاب «الأمير» بسكينة وهدوء: هذه الكمبيوترات إن نقرت عليها يظهر على شاشاتها اسم العائلة التي خصصت هذه الشجرة لها تستكين فيها رفات موتاها، ويمكنك من متابعة نص الكمبيوتر قراءة تاريخ العائلة، وعدد أفرادها، مع ذكر الموتى الذين إما هم ذرات رماد في آنية المعدن والزجاج المحشوة في الفجوات - كما ترى - ضمن الجذوع أو أنهم فضّلوا الدفن في الثرى تحت هذه الرخامة المحفورة عليها أسماؤهم.. وقد دُفنوا عموديًا، وذلك لضيق مساحة كوكبنا..

- لكن كيف يُعرف مَن عن مَن في هذه الأوعية المتروسة في الفجوات؟

- كما ترى أيضًا عليها أرقام.. وحين تقرأ وتستطلع من خلال شاشة الكمبيوتر تتّضح لك أسماء الموتى وحياتهم، ومتى ماتوا كل حسب رقمه.

- لكن لماذا اخترتهم الأشجار ليلوذ موتاكم بها؟

- الأشجار لها جذور.. كما أن فروعها تشقُّ الفضاء وهي ترمز لوجود المخلوق على هذا الكوكب، فغايته التسامي بشق الفضاء وذلك من خلال روحه كما ينغرس في الأرض حرصًا لبقائه بجسده فيها.

- لكن قل لي هل تؤمنون بحياة أخرى بعد الموت؟

- نحن نؤمن بأن الأرواح بعد الموت تمتزج بالطبيعة وتهيم مع الهواء والرذاذ والمطر حتى مع أشعة الشمس. ونؤمن بأن لكل روح الحق في اختيار الهيام الفضائي الذي تريده بعد الموت.. كأن تصبح غيمة أو نسمات هواء، أو نورًا يهب ضوءًا للآخرين.

- لكن كيف تتأكدون من هذا المصير؟ هل لكم دليل حسي وعلمي يثبت هذه النظرية للآخرة؟

- أرجو أن تسير معي لأريك ما الذي يحصل لهذه الأرواح.

سرت صحبته نخطو في لبد هذا الغبش كأننا نسير في مناخ عجائبي يكاد يحملنا بجسدينا بخفة وبتمهل مغبّة إزعاج هذه الأرواح كما تبادر لذهني حتى كدنا والغيم يلفّنا نعجز عن الرؤية فباح بكلمات أثيرة كأنها تكملة لهذا الجو: انظر إلى الأعلى ألا ترى المكونات تسبح في الفضاء اللامتناهي. إني أكاد ألمسها وهي تكاد تحتكّ بي كما أسمع حوارها وغناءها بل تهليلها لنعمة الكون والخلق.

حدّقت مليًّا في الدخان المحيق بنا الذي اسمه الغبش والضباب فلم أرَ شيئًا. لا أثر لأيّ هلام أو شبح أو همس أو نغم. قلت له: آسف لا أرى شيئًا.. ولا ألمس شيئًا، ولا أسمع شيئًا.

قال بثقة: عليك أن تنظر بعيني الإيمان.

قلت له: لكن ما هو الإيمان؟

أجاب: أن تحب ما تريد أن يكون!

ثم تابع: ألم أقل لكم عندما زرتكم في صغري إلى كوكبكم الأرض «إن الشيء الذي لا تراه العين هو الحقيقة وهو الأساس».

- نعم أتذكّر هذا، وأجلّ ما تقول. ربما ليس عندي الإيمان الكافي لأرى المكوّنات الشبحية التي تحدثت عنها، لكن جعلتني أثق بكلامك. لأنه يعتمد على إيمان صلب.

ثم تابعت: يخطرني هنا سؤال مهم. وربما أخير، طالما أنكم تقدمتم بكوكبكم على جميع الأصعدة، لماذا لم تتغلبوا على الموت؟

- الحقيقة أننا لحكمة معينة لا نريد التغلب على الموت.

ثم حدّق مليًّا في الفضاء ليقول: على المخلوق أن يبقى مخلوقًا وخاضعًا لسلطة أعلى منه. لا نريد للمخلوق أن يصبح خالقًا، لأن الأنا عنده ستتضخم ويصبح مشروع دكتاتور أو بالأحرى مشروع إله.

وعندها سيتحول كوكبنا إلى ساحة تذابح وقتال وسنغرق ببحر من الدماء. صحيح أن لا موت لكن هناك آلام والآلام أعتى.

نظرت إليه بعمق وقلت في نفسي «إن الحكمة ملازمة لهذا ’الأمير‘ منذ طفولته، وهي نموذج أو عيّنة عن مخلوقات هذا الكوكب».

ظللت طوال طريق الإياب صاغرًا ومفكرًا بكل ما زوّدتني به هذه الزيارة القهرية ولهذا الكوكب الغرائبي، من ثقافة وحكمة. والحكمة قبل الثقافة أو ربما من نتاجها.

في اليوم التالي، وهو اليوم الثالث، وكان يوم المغادرة والعودة إلى الأرض، أخبرني «الأمير» حين جاء ليصطحبني أن مركبتي قد أُصلحت وأُضيف إليها ما يريح أكثر.





نبيل أبوحمد

ركبنا السيارة التي تلبّي ما تلقّمها، وقصدنا مكان هبوطي الاضطراري، لأجد المركبة منتصبة بكل كمالها وأناقتها.
كان حشد كبير من سكان هذا الكوكب، إذ أن رؤوس ساكنيه بشكل علامات استفهام، قد اجتمع بكثرة لتوديعي ورؤيتي المختلفة عنهم وكيفية إقلاع هذه المركبة التي غزتهم عن غير قصد.
علت الصيحات حين أطللت عليهم وكلمات لا أفهمها كأنها تقول لترافقك السلامة.
ودّعت «الأمير» العجوز حاضنًا له.. هذا المخلوق حدّق مليًّا بوجهي كأنه يخبرني بأنه في يوم من الأيام لربما سنلتقي ثانيةً. يعني أن يلتقي أهل الأرض بأهل هذا الكوكب.
ربما حين تفيض الأرض بسكانها، أو يغامر أهل هذا الكوكب بغزونا لأداء توصيل رسالة محبّة وعيش آمن. كبديل عن توحش علاقاتنا المغرقة بالحداثة خالية العاطفة والمبتلية بالصراع.
مدَّ يده إلى جيبه وأخرج رباطًا يحمل شيفرة رقمية قائلًا لي: أرجو أن تضع هذا الرباط حول معصمك لأنه يسمح لك بزيارتنا متى شئت. فضممته مرة ثانية وشكرته على كل ما أسداه لي من عون ونصح وسعة صدر.
قصدت المصعد الكهربائي. بعد أن تسلّمت «كودًا» جديدًا لتشغيل المركبة، وبدأت ألوّح للجماهير مودّعًا. فتتعالى أصواتهم أكثر وتلوّح أيديهم أكثر كأنها رفوف حمام مسالم تشحنني بالطمأنينة.
أدرت أجهزة المركبة فلبَّت رغباتي وما أصبو إليه كأنها جديدة الصنع.. فأرسلتُ اللهب الصغير ينطلق من قاعدتها، وأخذت ترتفع الهوينى، الهوينى. ثم أدرت مفاتيح برامج الاتجاه المناسب. لتأخذ مسلك التصويب الصحيح باتجاه الأرض، وإذ بها بعد العلو الشاهق والمناسب أصبحت المركبة منقادة إلكترونيًّا مخلّفة وراءها اللهب الصاخب وقاصدة الأرض، قاصدة أرضي التي أحبها، فأحسست بالكبرياء وتعزّزت في نفسي القدرة، قدرة المخلوق أن يظل ينتج ويبدع ويرتاد غياهب الفضاء ومجاهله.
حنين لفَّني من جديد إلى عائلتي وأهلي، وأهل أرضنا حيث سأخبرهم عما حصل معي، وعما حصل مع «الأمير الصغير - الكبير».
الكبير سنًّا، وقيمة.

كاتب وفنان تشكيلي فلسطيني/لبناني مقيم في لندن





نبيل أبوحمد

مقال

المرأة والجانب الآخر للحكاية

هيفا نبي

يكثُر القول، بين الحين والآخر، إن النساء في دفاعهنّ عن قضاياهن يتمركزن بشكلٍ متطرّف حول أنفسهن، وإنهنّ ظهرن فجأة من عالم لا يمتُّ بصلة لكل ما عرفناه، وإنهن يردن قلب الطاولة في الوقت الذي يسير فيه العالم كما في السابق في جريانه الطبيعي. لنتوقف هنيهة على بعض المقولات المعزِّزة لتمركز الرجل حول نفسه على مدى تاريخٍ طويل قبل الخوض في الذات المعيارية والطبيعة ورؤية العالم.

"**هناك** مبدأ جيد خلق النظام، والنور، والرجل، ومبدأ سيئ خلق الفوضى، والظلمات، والمرأة" (فيثاغورث).

"المرأة كائن طويل الشعر قصيرة التفكير" (جان جاك روسو).

"لم تبلغ المرأة بعد ما يؤهلها للوفاء كصديقة، فما هي إلا هرة، وقد تكون عصفوراً، وإذا ارتقت أصبحت بقرة" (نيتشه).

"المرأة إنسان ناقص التكوين، وكائن عرضي" (توما الإكويني).

"إن طبيعة العلاقة بين الذكر والأنثى، هي أن الذكر متفوق والمرأة متدنية، ما يجعل من الذكر قائداً، فيما تكون الأنثى تابعة" (أرسطو).

"المرأة كالإعلان يحقق غايته بالتكرار" (دورانت).

"المرأة كتاب مفكك الأوراق، غلافه خيرٌ منه، فلا عجب إذا فضّل الرجل قراءته ليلاً" (ألفرد ماريشال).

"إن فضل المرأة على الرجل في الطهي والتطريز، وبكاء الموتى فقط" (العقاد).

"المرأة فخ نصبته الطبيعة" (نيتشه).

"البنت تجيب العار والمعيار والعدو لباب الدار" (مثل شعبي).

"من يبحث عن امرأة طيبة وذكية وجميلة يبحث عن ثلاث نساء" (أوسكار وايلد).

"النساء يملكن حدسا رائعا، يستطعن اكتشاف كل شيء عدا ما هو بديهي" (أوسكار وايلد).

"بما يختص بطبيعة الفرد، فإن المرأة مخلوق مُعيب وجدير بالازدراء" (توما الإكويني).

يقول اليهود في صلاتهم الصباحية "الحمد للرب إلهنا وإله كل العوالم لأنه لم يخلقني امرأة".

وعن قدرة النساء على استبدال أسمائهن بمجرد زواجهن يقول أوتو فاينِنجر "المرأة هي في الجوهر من دون اسم، وذلك لأنه ينقصها - بالطبيعة - الشخصية."

"يقطع الصلاة المرأة والحمار والكلب" (حديث صحيح/مسلم).

"لن يفلح قوم ولّوا أمرهم امرأة" (حديث صحيح/البخاري).

إن هذا النوع من الأحكام والآراء نصادفه إلى اليوم بكثرة في العالم المكتوب والشفاهي، في كتب التاريخ والدين والفلسفة والفكر والأدب والموروث الشعبي. نصادفه في النقاشات الجيدة والرديئة، في المواجهة وفي السلام، في التفكّه وفي العداء. نسمعه بجرعاتٍ مختلفة ومتفاوتة لدرجة أن الكثيرين لا يلتفتون إلى كَمّ التطرف والتحيّز فيه. وبما أن هذه الأحكام تتكرر بشكل شبه يومي، حتى على سبيل المزاح، فقد تم تطبيعها لدرجة أن أيّ اعتراض على "طبيعيتها" المزعومة يبدو تطرفاً.

في خصوص كل ما ورد من أحكام سلبية تجاه المرأة عبر التاريخ يجب القول أولاً إن مقارنة أفكارٍ قد تبدو بديهية في عصرنا بأفكار من عصور ماضية واتخاذ موقف العداء من الأخيرة هو موقف ساذج أولاً، وغير مثمر ثانياً.

ثانياً يجب القول إن كلّ الفلسفات والأفكار والأحكام هي وليدة أزمانها وهي لا تتعدّى، مهما حاولت، أن تكون متجاوزة للعقل والأحكام الجمعية للمجتمعات التي نبتت فيها. لكن رغم ذلك فإن التحيز الجندري

زهير حسيب



ضد المرأة ليس وليد جهلٍ أو قلة إدراك على الدوام بل وليد المنظومة الأبوية التي يتوجّب من خلال قراءة الماضي كشفها والاستدلال عليها. إن مناقشة هذا الميراث المتحيّز ضد المرأة والعودة إليه والبحث في أسسه وتفكيكه يُعدّ من الأمور الملحّة لفهم وضعية المرأة اليوم والتغلب على الصيغ المتطرّفة والمتحيّزة التي ما زالت تُستخدم ضدها.

نتوقف عند مقولة أوتو فاينجر التي تشرح تلك الحركة المعقدة والبسيطة لإلصاق فروضات واقع المرأة بطبيعتها. إن المرأة عاشت طويلاً حياة أقل انفتاحاً وتوازناً وحرية بكثير من الرجل، ولأنها كانت حرّة أقل، امتلكت سلطة ومقدرة أقل على فرض وجهة نظرها وتفضيلاتها، بل على العكس تبنّت وجهة نظر الرجل عنها كونها لم تشكّل بنفسها رؤية ذاتية لها ولا عبّرت عنها. وبالتالي لم تتمكّن من تجاوز المعيار الذي وضعه الرجل لـ"الإنسان الحق" حسب منظوره في ظل النظام الأبوي. إذا اعتبر الذكر نفسه المعيار، يمكنه ببساطة أن يقرر أنه الكامل وأنه هو الإنسان، أما الانثى فيمكن دراستها وتصنيفها بالمقارنة مع الذكر دون الالتفات لأيّ خصوصية لها لا تحتمل حتى تلك المقارنة.

حللت سيمون دو بوفوار هذه المسألة من خلال ديالكتيك "العبد والسيد" للفيلسوف هيغل. فالسيد يرى كل شيء من وجهة نظره الخاصة ويعتبرها وحدها التي تمثل "الطبيعي". وبحسب موقعه، ينتهي الأمر بالعبد إلى اعتبار وجهة نظر السيد هي الطبيعية والحقيقية، فيتحول العبد إلى "موضوع" حتى بالنسبة إلى ذاته. وعلى نفس المنوال، بالنسبة إلى المرأة، يصبح الرجل هو المعيار وتتكيف لتنظر لنفسها، لا كما هي كـ"ذات"، بل كما ينظر الرجل لها. تُسبّب هذه الرؤية اللاذاتية للذات أساساً لاغتراب المرأة عن نفسها، فتنسى تباعاً أنها "ذات" وأن اختلافها لا يُفسّر لا كدونية ولا كتابعة، بل كاختلاف ببساطة.

من الواضح في قضية استبدال المرأة لاسمها حسب أوتو فاينجر، أن ثمة واقعا مفروضا ينقل المرأة من حال إلى حال بمجرد تغيير حالتها الاجتماعية (وهي قوانين اجتماعية فرضتها سلطة الرجل)، وتغيير الاسم هو حلقة من سلسلة طويلة أساسها اعتبار المرأة مُلكيّة وتغيير وضعيتها يتم وفقاً للمالك. وهذه الخطوة هي حلقة من سلسلة طويلة تمتد في عمق الماضي الاستعبادي للمرأة. كحلقة من سلسلة المُلكية نتذكر قضية الاغتصاب. يشير يوفال هراري صاحب كتاب "العاقل" إلى أن الاغتصاب يقع في العديد من النظم القانونية تحت بند الاعتداء على الممتلكات الشخصية وإن حصل، فإن التعويض يُقدّم في هذه الحالة للمالك وبالتالي فإن ظاهرة تزويج البنت من مغتصبها هي نوع من تعويض الضرر المُلحق بصاحب الملكية. يقول يوفال في حالات الاغتصاب قديماً "فكان يُطلب من المغتصب دفع ثمن العروس لأب المرأة أو أخيها، وحينها تصبح من ممتلكات المغتصب".

لست أنوي هنا الخوض في حلقات السلسلة الطويلة لاستعباد المرأة ولكن طرح رؤية كيفية تحوّل الآراء حول المرأة إلى "طبائع" مزعومة لها. إذ ليست المقتضيات الاجتماعية والسياسية المتغيّرة في المجتمعات البشرية هي وحدها التي أعطت للمرأة السمات التي تُنسب إليها، بل قَلبُ وإحالة ما هو ناتج عن الواقع الاجتماعي لها أو ناتج عن الرؤية الذاتية "للسيد" لها إلى حقائق شارحة لـ"طبيعتها".

فكل ما ورد من الآراء السابقة لم يُنظر لها كآراء شخصية أو فروضات واقعية أو محطات تاريخية أو قوانين سلطوية أو أهواء أو تجارب حياتية شخصية للرجل، بل رُبطت مباشرة بطبيعة المرأة، بجوهرها الأنثوي ذاته. إن دراسة حياة بعض المفكرين النفسية وعلاقاتهم مع النساء تفسّر ببساطة سبب تحمّلهم عليهن. وهكذا فآراء الفيلسوف شوبنهاور الذي يرى المرأة منبعاً للشرور ومثالاً للخيانة والشهوة لا تشير لا من قريب ولا من بعيد إلى طبيعة المرأة، بل تدلّ على تجربته الحياتية الواعية وغير الواعية، أي أن آراءه هي مرآة لحياته الشخصية المضطربة: انتحار والده وهو يافع، علاقته السيئة مع أمه، كرهه الشخصي للنساء وعلاقته المحدودة جداً بهن.

وفي كل مجال من مجالات مناقشة وضع أو حال المرأة تجد أن كل ما يخصها يُحال بتلقائية إلى طبيعتها لا إلى بنائها الثقافي وموضعها في التشكيل الهرمي للمجتمع أو لنظرة الرجل الذاتية لها. فمثلاً في الفرويدية هناك أولية الفالوس في نظرية الليبيدو، عقدة أو حسد القضيب. اعتقد فرويد أن الفتاة تنشأ وهي تحمل عقدة نقص تجاه الذكر لأنها عندما تكتشف في طفولتها المبكرة أنها لا تملك أعضاء تناسلية كالتي للصبي، تعتقد أنها مخصية، فتشعر بالغيرة منه وتتحول غيرتها هذه إلى نقص يوصم حياتها إلى أن تحاول تعويض ذلك النقص بالزواج حصراً وإنجاب الأطفال الذكور. فرويد أيضاً الذي كان ابن زمانه أكمل سلسلة طويلة من إخضاع النساء عبر وصمهن بالضعف وانعدام الثقة والهشاشة ومع أن الكثير من أطروحاته مفنّدة في الوقت المعاصر إلا أن تلك الحلقة المتحيزة ضد المرأة في علم النفس تعمل أثرها إلى اليوم.

إن الضعف والهشاشة وقلة الثقة بالنفس والرغبة بالزواج يمكن تفسيرها ببساطة شديدة من وجهة نظر الواقع الاجتماعي المفروض على المرأة. فمن وجهة نظر اجتماعية وثقافية يكون تعطيل المرأة لقرون عن ممارسة حياة حرة سوية هو ما أورث فيها تلك الهشاشة وليس مُتخيل الأعضاء التناسلية. إن الفتاة الصغيرة قد تغار من الصبي ببساطة لأنه يحصل منذ طفولته على ما لا يحق لها! لأنها قد تُمنع من اللعب مع الصبيان في الخارج، أو تضطر لارتداء فساتين تمنعها من أخذ حريتها في اللعب والركض، أو أنها ترى والدها القوي ذا عالم غني ومتعال بالنسبة إلى عالم البيت الممل والمسموم الذي تمثله الأم. وبالمختصر إن بناءها الثقافي وتربيتها المختلفة تماماً عن تربية الذكر هما اللذان يجعلانها الكائن الهش الذي هي عليه. لا يمكننا محاكمة فرويد بالتأكيد مستفيدين من التطوّرات الحديثة لكل ميادين المعرفة. لكن يمكننا أن نرى أن الموقف الأساسي من الأنثى كان واحداً، وهو معيار دونيتها مقارنة بالرجل.

وإن اعتقدنا بحق بمبدأ "الطبيعة" في تشكيلنا، مَن ذا الذي يقرر "الطبيعي" من "غير الطبيعي"؟ إنه صاحب السلطة بالتأكيد. فكما أنه يقرر ما هو طبيعي وما هو غير طبيعي بالنسبة إلى العالم الذي يمتلكه، يشير بيار بورديو في كتابه "الهيمنة الذكورية" إلى أن المهيمن يمتلك "السلطة في فرض رؤيته الخاصة به عن نفسه، على أنها موضوعية وجماعية"، "ويقيّم نفسه بذلك في ذات مطلقة، لا خارج لها". إن اعتبار الرجل نفسه "ذاتاً" يضع المرأة في صفة "الموضوع"، وكونها موضوعاً فهي لا تؤسس حتى لرؤيتها للعالم، بل تستظل بالرؤية الذكورية للرجل الذي يصنّفها كما يشاء. وفي حدود ارتباط السلطة بالرجل يبقى هذا التصنيف سارياً. فعلى سبيل المثال رأى أرسطو أن "الذكري" هو الأصل، أما "الأنثوي" فهو تشوّه وتحريفٌ له. فالأساس عند أرسطو أن يولد الطفل ذكراً، لكن إذا حصل انحراف يتشوه الجنين ويصبح أنثى (على عكس اعتقاد أرسطو يثبت العلم الحديث أن كل جنين يكون أنثى في الأسابيع الأولى من الحمل، ثم يتحول إلى ذكر أو يبقى أنثى). إن آلية تشكل ذات الرجل كمعيار تعتمد على سلطته وحدها، ففي عالم اليونان القديم حيث كانت الحياة العامة حقا للرجل وحده، أصبحت السلطة أداةً لتقييم كيفي للمرأة كنقص متأصل. يقول بولان دولابار "هؤلاء الذين وضعوا القوانين ولفّقوها أعطوا جنسهم امتيازاتٍ باعتبارهم رجالاً، ثم حوّل المشرّعون هذه القوانين إلى مبادئ".

حقيقة إن كلمات "الطبيعة" أو "الطبيعي" يُفترض أنها تحيل لثوابت موجودة فينا وفي العالم، تحيل لصفات أو مقوّمات أو إمكانيات فرضتها البيولوجيا علينا. لكن الطبيعة ليست محددة ومسوّرة بهذا الشكل، إن معظم ما يحال للطبيعة هو في مصدره ثقافيٌ أكثر من كونه بيولوجيا أو طبيعيا. إن كلمات من مثل "الطبيعة"، "الفطرة"، تقوم في معظمها على قاعدة حرمان شيء أو أشياء على كائنٍ ما، بحجة أن هذا يناقض طبيعته، أو فرض رؤية خارجية عليه بحجة أن هذه هي طبيعته. وسواءٌ هنا إن كان الحرمان ناتجا عن وعي أم عن ضرورة تاريخية واجتماعية لأن نقطة بداية التسلط الغائبة في الماضي لا يتم تناولها كل مرة بل يتم البناء عليها. والحال أن كلمتا "الطبيعي" و"اللاطبيعي" لا تقرّران أيّ شيء، والذي يقرر في كل ذلك هو الثقافة، أو كما يقول يوفال هراري "البيولوجيا تُمكّن، والثقافة تُحرّم".

يمكننا إذاً الحديث عن "تطبيع" أو "طَبعنة" في خصوص ما يُنسب عادةً للمرأة، لا عن "طبيعة". إنه هذا التطبيع ذاته الذي جعل الكثيرين ينحون إلى رؤية دفاع المرأة عن ذاتها كتطرف بينما كان التطرف ضدها ممارساً على الدوام جهاراً نهاراً.

إن إحالة أيّ مقولة لقائلها، لا لطبيعة الشيء موضع الفحص بالضرورة ستثمر عن هدم كامل لكل البنى الهشة عن عالمنا، ومنها رؤية العالم للنساء ورؤيتهن أنفسهن لأنفسهن. يقول بولان دولابار "يجب التشكيك بكل ما كتبه الرجال حول النساء، لأنهم خصمٌ وحَكمٌ في الوقت نفسه".

إن تاريخ المرأة يبدأ من "الذات"، "ذاتها" كـ"معيار" لها. إنّ تعبير المرأة الحر والذاتي عن نفسها كفيلٌ بقلب الكثير من الموازين وطرح رؤية مختلفة ومتوازنة للعالم والإنسان.

تقول أريكا يونغ "قبل أن تبدأ النساء بتأليف الكتب لم يكن هناك إلا جانب واحد للقصة". ليس على النساء إذاً سوى كتابة الجانب الآخر من القصة لتصبح مُقنعة وعادلة وجميلة وقابلة للتصديق.

كاتبة من سوريا مقيمة في ألمانيا



القصة النسوية
في الأردن وفلسطين

أنس سلامة

شارك في إعداد الملف:
يسرى الجنابي ويسرى اركيلة

مقال

مدخل إلى القصة النسوية في فلسطين والأردن

محمد عبيدالله

يبدو تاريخ القصة القصيرة في فلسطين والأردن تاريخا ثريّا على وجه الإجمال، ويلاحظ المتابع لحياة هذا النوع الأدبي أنه عكس إلى حدّ كبير التفاعل مع النكبة الفلسطينية منذ عام 1948، ثم نكسة حزيران وما سبق ذلك وما تبعه من أحداث وهجرات، ذلك أن هذا القسم الجنوبي من بلاد الشام ظل قدره مرتبطا بما ترتب على هذه الهزّات الكاسحة وما أحدثته من تغييرات متشعّبة وجوهرية في البنى الاجتماعية والثقافية والسياسية حتى وقتنا الراهن.

يمكننا القول إن مجتمع هذه المنطقة قد تحوّل إلى لوحة فسيفسائية متعددة الكسر والشظايا، وتمثّل جانب من هذه الفسيفساء – على المستوى الأدبي – في الميل إلى كتابة القصة القصيرة، ولقد استجاب هذا النوع الأدبي الفائق في حساسيته وكثافته لكثير من تحديات التعبير وسحر الموضوع، عبر بروز ألوان من "سرد المنافي" وهو سرد يميل بوجه عام إلى سرد الشذرات القصصية، الذي يتجلّى في القصة القصيرة بأنواعها الفرعية المختلفة، أو حتى في الرواية المجزّأة في مشاهد أو لوحات، أو الرواية المتمردة على اعتبارات السرد الخطي أو التسلسل، وكل ذلك نعدّه مظاهر لمحاولات الشكل الفني للتجاوب مع تكسر الرؤية ومع انكسار الموضوع وتشظيه بصورة لافتة. ومع مجيء دور الأصوات النسائية فقد استثمرت المرأة الكاتبة سرد الشذرات؛ للتعبير عن حياتها الوجدانية واليومية، وعن بعض إيقاعات عالمها المتشظّي والمحطّم بصورة مضاعفة.

وإذا عددنا عام 1967 تاريخا فاصلا مؤثرا في منطقتنا، فإن الأسماء النسائية البارزة – قبل هذا التاريخ – نادرة وقليلة، ولا تكاد تجاوز بضعة أسماء أهمها أسماء: سميرة عزام، ونجوى فرح قعوار، ثريا ملحس. كما يلاحظ في هذه المرحلة ظاهرة الميل إلى استعمال الأسماء المستعارة كما يظهر على صفحات المجلات والصحف في عقدي الستينات والسبعينات، وله أمثلة في مجلة الأفق الجديد المقدسية صاحبة الدور التأسيسي والمركزي في تطوير القصة القصيرة في الفترة من 1961 – 1966، بل إن بعض الكتاب الرجال نشروا قصصا بأسماء نسوية مستعارة؛ طمعا في تشجيع الكاتبات الصامتات على الكلام، مثل اسم "زاهية" الذي تخفّى وراءه الكاتب محمد أبو شلباية، واسم "سناء عبدالملك" الذي نشر به أمين شنار بعض قصصه.

وفي العقدين التاليين شهدت القصة القصيرة ميلاد جملة من الأسماء الرائدة التي أسهمت في رفع شأن القصة القصيرة النسوية، ومن الأسماء التي برزت في سبعينات القرن العشرين وثمانيناته على سبيل التمثيل: هند أبوالشعر، رجاء أبوغزالة، زليخة أبوريشة، سامية عطعوط، ليلى الأطرش، سهير التل، تيريز حداد، إنصاف قلعجي، ليانة بدر، ليلى السائح، مي جليلي... وبعض هؤلاء نشرن قصصهن في الدوريات والصحف التي شجعت فن القصة القصيرة، وأفدن من احتضان الصحافة الثقافية للقصة القصيرة إلى جانب تأثيراتها المتشعبة على أسلوب القصة القصيرة وعلى لغتها وبنائها.

أما الحقبة الحاسمة لظهور الأصوات النسائية وتعدّدها وتنوّع إنتاجها، فهي ما ندعوه بجيل التسعينات القصصي، فلقد تميزت حقبة التسعينات من القرن الماضي، بكثرة الأصوات النسائية وتميز إنتاجها،

جوان هداية



إلى جانب اتساع الوعي بالنبرة النسوية والتعبير عن قضاياها وصوتها مع التحرر نسبيا من الوصاية الذكورية ومحاولة التعبير عن الاشتباك مع الثقافة الذكورية الغالبة على المجتمع؛ ويفسّر هذا الوعي بعوامل تتصل بانتشار التعليم وكثرة المدارس والجامعات، وإذا كانت نسبة الأمية عالية في جيل الجدات والأمهات، فقد تراجعت هذه النسبة في فلسطين والأردن، وربما أسهمت الأحداث السياسية الكبرى في تسريع تفكك كثير من الاعتبارات الاجتماعية التي كانت تعوق تعليم المرأة، ولا تراها جديرة بدخول المدرسة أو استكمال دراستها، وإذا سمحت لها بالدراسة فإنها كانت ترى في ميلها إلى الكتابة والنشر أمرا يصعب تقبّله، فالطريق لم يكن ممهدا في ظل ثقافة تقليدية عنوانها التسلط الذكوري والنظرة الدونية للمرأة، وهي نظرة لم تشف منها الثقافة المجتمعية شفاء تاما حتى كتابة هذه السطور (حادثة أخيرة: تقبع في مستشفى الجامعة الأردنية في عمّان صبيّة صغيرة في سن العشرين، بين الحياة والموت، ضربها إخوتها وحبسوها لعدة أيام بمزاعم ذكورية!).

ولا تبدو كتابات النساء في هذه الحقبة مفاجأة للقارئ المتابع ذلك أنها سبقت بمخاض طويل كما يظهر من تتبع رحلة الكتابة النسائية، ولكنّ موجة التسعينات وما تلاها تميزت بتسريع التطور وفرض الحضور النسوي في وقت قصير مقارنة بالمراحل الطويلة السابقة، كما تميزت باقتراح إضافات بيّنة لا يمكن إنكارها تتصل بالتركيز على خصوصيات المرأة وتعبيرها الغاضب والصريح عن العالم من منظورها كامرأة، ومحاولة الانشقاق أو الاختلاف عن النظرة الاجتماعية المكرّسة التي يمكن عدّها نظرة ذكورية بحكم تاريخها وسيطرتها وتحكّمها لمدة طويلة في حياة النساء.

وفي هذه الحقبة، أي العقود الثلاثة الأخيرة، يمكننا من خلال متابعة هذا النتاج القصصي الذي كتبته النساء وضعه في اتجاهين؛ اتجاه نسوي (Feminism) معلن أو صريح، ظهر عند مجموعة من الكاتبات اللواتي امتلكن قدرا ملائما من الوعي بقضية المرأة، وقرَنّ التعبير عنها صراحة دون مواربة، ودون ادعاءات الإبداع الإنساني الذي تتساوى فيه النساء مع الرجال، ذلك أن الواقع يشير صراحة إلى أن مثل هذه العدالة وتلك الإنسانية لم تتحقّق بعد، وما زلنا بعيدين عنها على مستوى العالم كله، فكيف الحال في عالمنا العربي الذكوري بشكل متغطرس وفاضح.

وأما الاتجاه الآخر فيمكن تسميته بالكتابة النسائية أي ما كتبته بعض النساء الكاتبات، ولكنه لا يمتلك وعيا نسويا فارقا بالمعنى المشار إليه في السطور السابقة.

وكلا الاتجاهين موجود في الكتابة التي نتحدث عنها، وينعكس في المختارات المرافقة لهذا الملف، فثمة قصص لا تستطيع أن تحدس بجنس كاتبها/كاتبتها لولا التصريح به، مما يشير إلى غياب الهم النسوي والرؤية الخاصة للمرأة، في مقابل بعض القصص التي ترتبط بنبرة نسوية لافتة، يمكن اعتبارها نماذج من السرد النسوي.

وهذه القصص التي يضمّها هذا الملف غيض من فيض الإنتاج النسوي، وهي مكتوبة بأقلام كاتبات ينتمين إلى هذه المرحلة الأخيرة على وجه العموم، وهي مرحلة نميزها بظهور جيل التسعينات من القرن الماضي كما ذكرنا سابقا، وهي مستمرة إلى اليوم، ومعظم السمات الفارقة التي تسم الإنتاج النسوي الجديد قادمة من حصاد ذلك الجيل، ويمكن القول بأننا نشهد ضروبا من إشباع تلك السمات والتنويع عليها.

وبالرغم من دخول عالمنا في حقبة تطور تكنولوجيا الاتصال وما أضافته من وسائط اتصالية وتواصلية جديدة فإن التفاعل بين الكتابة ووسائطها الجديدة - حتى الآن - لم يتعدّ استثمار تلك الوسائط المتعددة لغايات النشر والإعلام والتعميم، ولم يعدُ مؤثرا ملحوظا على مستوى التقنيات الفنية، ولكن يمكن ملاحظة بعض التأثيرات اللغوية، التي تفسّر بشيوع لغة الإنترنت ولغة الدردشة ومواقع التواصل، وهي تأثيرات هبطت أحيانا بمستوى اللغة القصصية إلى مستوى لغة الكلام المعاصرة، بما فيها من ركاكة وإهمال، وتركيز على الرسالة أكثر من الأسلوب، وما فيها من أخطاء فادحة إذا ما حوكمت بمعايير القوانين اللغوية الاعتيادية للعربية.

واختصارا لمؤدّى الكلام نختم هذه الإطلالة بأبرز خصائص القصة القصيرة المكتوبة بأقلام النساء، انطلاقا من متابعتنا الشخصية التي قد لا تكون ملمّة بكل التفاصيل، فهي رؤية قابلة للنقاش وللاختلاف. وفي ضوء ما سبق نرى أن الإنتاج النسوي منذ بداية التسعينات وحتى وقتنا الراهن يتوافر على بعض السمات الآتية، بدرجات متفاوتة، تفرضها اختلاف التجارب والمواهب والمشارب بين الكاتبات:

• ارتفاع الصوت الذاتي، والتعبير الوجداني التأثيري وما يستتبعه من حضور ضمير المتكلم، وهو غالبا ما يكون ضمير (المتكلمة) أي صوت الشخصية الساردة، التي تروي أطرافا من تجربتها انطلاقا من منظور ذاتي لا تدّعي تلك الساردة عموميته أو نموذجيته.

• يترافق مع البطانة الوجدانية المشار إليها طوابعُ شعرية متفاوتة الإتقان، منها كثافة استعمال الصور الشعرية التي تحدّ من نضج الجملة السردية ومن تتابعها، ولكنها تتناسب مع التعبير العاطفي والمنظور الذاتي، إلى جانب حضور القصة المشهدية التي تتقاطع مع ضروب السرد الشعري، وهو سرد تتغلب فيه الصور على المواقف والأحداث. ويتمثل هذا المنحى بصورة جلية في إنتاج جميلة عمايرة، وماجدة العتوم على سبيل المثال.

• هناك أيضا درجة عالية من غنائية القصة القصيرة، وإذا كانت الغنائية من الطّوابع المبكّرة في هذا النوع، فإنها في الإنتاج الجديد بلغت حدا عاليا وكثيفا، وفي بعض الأحيان أدت إلى ألوان من تداخل الأجناس والاقتراب من حدود قصيدة النثر ذات النفس السردي القصصي. ويظهر هذا بصورة بليغة في قصة سامية عطعوط.

• الميل إلى القصة القصيرة جدا، أو إلى صور فرعية من التقسيم والتجزئة، بحيث تتقسم القصة الواحدة إلى فقرات مستقلة أو منفصلة بعناوين أو أرقام أو علامات ترقيم واضحة، كأن القاصة في مثل هذه الكتابات لا تميل إلى التعبير عن عالم متماسك ممتد، وإنما عن بعض شظايا واقعها فيأتي تعبيرها أقرب إلى الشذرات من الكتابات المتماسكة أو المنظمة. وأكثر قصص هذا الملف يظهر فيها الميل إلى الكثافة وإلى القصص المكثفة الموجزة، أو المجزّأة في وحدات قصيرة، كما في قصص سامية عطعوط وأماني سليمان، وهدى فاخوري وغيرها.

• من ناحية الموضوع هناك مسألة التركيز على نقد الثقافة الذكورية، وإدانتها بصورة لا لبس فيها، بوصفها ثقافة ظالمة مستبدة في تعاملها مع الأنثى وأحيانا استغلالها بصورة فاضحة لتحقيق مآرب لا علاقة لها بدعاوى الشرف.. وهو موضوع متكرر أو نمطي ما زال يجذب الكاتبات وما زلن يبدعن في تقديم تمثيلات جديدة تثبت أصل المسألة كلها، وينقد ذلك الأصل نقدا قويا بغية تغييره وكشف زيف مزاعم الذكور المسنودة من الثقافة المجتمعية التي تنقي تلك المزاعم وتربيها وتدافع عنها. (والقصة المتسلسلة التي كتبتها سناء الشعلان تعبير عن مجموعة من مواقف الثقافة الذكورية المزيفة).

• الميل أحيانا إلى موضوع الجسد، ليس بوصفه موضوعا شهوانيا، وإنما بوصفه وطنا وسجنا في آن، كأن ضيق الواقع انعكس على الاتجاه إلى الجسد بوصفه مكان الحرية والانعتاق المكان الوحيد الذي تملكه المرأة. الجسد هو البيت والسجن: (من قصة حنان بيروتي "لا بد بأني عدتُ للاستلقاء في جسدي، هو بيتي على أيّ حال، لكنه مثل الوطن بات موجعًا، يتسلل الألم ينبض فيّ كلي كأني سجينة غرفة تحقيق").

• لا تغفل القصة النسوية الأحداث الكبرى، وإنما تدفع بها إلى الخلفية البعيدة، لتكون التفاصيل والمشاعر والمواقف النسوية هي الطبقة الأساسية، التي ترتد وتشف عن تلك الخلفية كتعليل أو تفسير لما هو في الطبقة الظاهرية. (يظهر ذلك في قصة نادية عيلبوني، وشوقية عروق منصور، وقصة حنان بيروتي على سبيل المثال).

• يتبع ما سبق غياب البطل بالمعنى التقليدي لصالح حضور الشخصية المشروخة أو المتألمة، فنحن في معظم هذا النتاج لسنا مع أبطال خارقين أو متميزين وإنما مع تميز الشخصية التي تكشف عن معاناة المرأة وآلامها ومعاناتها. وهذا بين في معظم القصص، فالشخصية غالبا ما تكون فتاة أو امرأة، وكثيرا ما تحضر الأم معها، وقد يظهر الأب أو الأخ لكن ظهورهما غالبا ما يكون معاديا!

• حضور ضروب من كتابة الاعتراف وبعض ملامح السيرة الذاتية، بما يعكس المواقف العاطفية واليومية أكثر بكثير من المواقف الخارجية أو العامة. وهذا أيضا ظاهر في موضوعات نسوية خالصة مثل التعبير عن تجربة الحمل أو موقف اكتشافه (قصة خلود المومني على سبيل المثال)، أو تقديم مواقف عاطفية من منظور نسوي (تجارب الحب الفاشل) وهذا ظاهر في نماذج كثيرة.

أخيرا، إن القصة القصيرة النسوية في فلسطين والأردن لا تبعد عن مسيرة القصة العربية عامة، فمن يعرف بعض تفاصيل المشهد القصصي في البلدان العربية سيلاحظ أن معظم الظواهر التي أشرنا إليها تكاد تكون من مشتركة أو متوازية، فهموم واقعنا العربي متقاربة، ومناحي الخلل فيه غير متباعدة، وكذلك الحال في سعي كاتباتنا العربيات في مواجهة هذا الواقع المرير.

ناقد وأكاديمي من الأردن

قصتان

تغريد أبوشاور

لعبة الصدى

كانت تسليتي في العطلة الصيفية أن أتسلل إلى حديقة جاري، الذي يسافر إلى أبنائه في أوروبا كل صيف، والحقيقة أن لا أحد من أهل الحي رأى مرة أبناءه ولا أحد يعرف إلى أين يسافر.

كنت أعيش خيالاتي كلها وأنا جالسة على أرجوحته الحديدية التي يغطيها بغطاء وردي، محشو بقطن طري.. وما كان يردني إلى الواقع سوى صوت أمي يصدح من الشباك تناديني.

لم أكن آبه أبدا لصهد الشمس، ولم تردعني قطته الشرسة عن التسلل لحديقة بيته، متجاوزة شجر التين والتوت الذي يقضم أبناء الحي ثماره قبل نضوجه؛ حيث كانوا يرمونها بالحجارة فتتساقط عليهم ثمارها جنيا. وفي المقابل، لم يخرج هو يوما من بيته لينهر صغار الحي، حتى عندما كسروا زجاج النافذة لم يشكهم إلى ذويهم، كانوا يقولون عنه أن بيته الفارغ ابتلع صوته.

أما أنا فلم أكن أجتاز الحديقة لأجل التوت، بل كنت أمارس هوايتي السرية؛ فما أن أصل إلى النافذة مكسورة الزجاج، حتى أبدأ بالصراخ في البيت؛ فيدور الصوت داخله.. يلفّ ويدور.. ثم يعود إلي متكسرا بكلمات غير تلك الكلمات التي صرخت بها، فأعيد الكرة من جديد وأنادي أبناء الجيران الصبيان الذين أخجل أن أناديهم بأسمائهم، وأشتم جارات أمي التي تخجل من شتمهن، وأردد تعاويذ جدتي، فيدور الصدى، ويعود إليّ، أتلقفه وأنا فرحة بتخبط الحروف وتعثرها.. كنت سعيدة بأن صوتي يعود إلي بصوت شبيه.. كان الصدى رفيقي في تلك الفترة؛ ألاعبه فيلاعبني، أغني له أغنية فيردها بمقطع أوبرا...

وكان لا تنتهي لعبتي إلا بصوت أمي، كالعادة.

أما الغريب في الأمر؛ كيف تزج بك الحياة في فخ الصدى دون علمٍ منكَ.

كبرتُ.. باع جاري البيت بصوتي وصداه، وأنا لازلت أنادي على أشخاص بأسمائهم، وأقول الكثير من الكلام.. والمشكلة دائما: لا يرد عليّ إلا الصدى!

مراوح لا راحة معها

في إحدى موجات الحرّ، اشترى والدي مروحة قصيرة، كنا صغارا نجتمع حولها فرحين، وطبعا لأننا عائلة كبيرة، كنا نجلس متزاحمين أمامها تحت ضغط تحذيرات والدي بعدم الإشارة فجأة خوفا على أصابعنا من القطع؛ فأصابع جارنا سمير قُطِعت لذات السبب. لذلك كانت المروحة لا تشتغل إلا بعد عودة والدي من العمل وتناوله شايه والغداء.

لمّا تعدلت الأحوال، اشترى والدي مروحة ذات قاعدة وعنق طويل تدور علينا، وكانت متعتنا عندما نبلل قمصاننا بالماء ونقف أمامها؛ لنحظى بلسعة برد طرية. ولكن والدي كان يحذر أيضا من أن يصطدم أحد منا نحن الأرانب المتقافزة بالحسناء ذات الرقبة العالية فتسقط وتنكسر رقبتها ولا نجد لها مصلحا أو قطع غيار إضافية؛ لأنها مستوردة، فكنا نلتزم بأماكننا في انتظار أن تجود علينا بدورة من رأسها.

ظل القلق يطاردنا من المراوح الأرضية، فقام أخي بتركيب مروحة في سقف الصالون، مما سبّب إزعاجا لأمي، لأنه حوَّل الصالون إلى غرفة معيشة، ولأنها كانت تخاف على رؤوسنا من أن تطيرها المروحة التي تزن فوقها، فأمي لا تزال تسيطر عليها الحروب وخوفها من الطائرات.



بعد سنوات اقتنينا مكيفا صحراويا، ولكننا كنا نموت من قسوته قبل أن نموت من الحر، فصوته لعين وغباره مخيف، إضافة إلى أنه يسرق مساحة أحد منا في غرفة المعيشة. كبرنا، وما زلنا نخاف على أصابعنا ورؤوسنا، فلا نلوح ولا نشير ونمرّ سريعين من تحتها أينما كانت.

كبرنا، وحللنا أزمتنا النفسية من المراوح، واستبدلناها بمكيفات كهربائية، نجلس أمامها بغاية أن تبرد أجسادنا، لكن أدمغتنا تفور خوفا من فاتورة الكهرباء.

كاتبة من الأردن

الرجلُ الذي لا يشبه الأمير

حنان بيروتي

لم أكن أعي بأني في غرفة العناية الحثيثة إلا حين سمعتُ صوتَ أمي، بدا متوترًا بما يكفي لأدرك بأنّها حزينة، خبرتي بأحوالها تجعلني أحدسُ حالتها النفسية من نبرة جدالها مع الممرضة المناوبة حول حقها في التواجد قربي أو ضرورة المغادرة، تهمس الممرضة بصوتٍ كالفحيح "ممنوع تواجد الأهل هنا، ثمة مرضى آخرون من حقهم الاستراحة على حافة الموت".

الكلمة الأخيرة تجعلني أرتجف، يعلو صوتُ جهاز قربي، أسمع وقع خطوات مسرعة تقترب مني، ثمة حركات على جسدي، لم أعد أحسُ بشيءٍ...

لا أسمع صوتًا، ربما أمي غادرت أو أنها لم تأتِ، أنتظرُها على السرير الموحش، أراني ممددة موصولة بالأجهزة، تبدو عيناي منتفختان وأنبوب يخترق أنفي، حالتي يرثى لها، طالَ انتظاري ولم يحدث شيء، أفكر أنه ربما أمكنني اكتشاف المكان، أنهضُ بصعوبة من جسدي المتصلّب من التعب والنوم الطويل، أنظر إليّ، تلك النائمة على السرير لا تحس بشيء لكن التعب في رأسي النشط.

أرقبُ الممرضة تجلس خلف "الكاونتر" تنظر للمرضى المستقرين في أسرّتهم، وتعود لشاشة هاتفها الخليوي، تبدو غارقة في محادثة ممتعة لأنها تبتسم وتهز رأسها، وأتابع أفكاري.

*****

لم تكن المسافة التي تفصلنا عن الجنون بعيدة، كنا في حالة من الهستيريا فلا شيء بقي على حاله، غير البيت الذي يؤوينا بدرجاته القليلة المبنية من الإسمنت التي بالكاد تتسع لمرور شخص، والغرف الضيقة بجدران متآكلة من تقادم الزمن عليها، كلّ شيء في بيتنا أتذكره بحنين، حتى القطة السوداء التي تؤنسني ولا يظهر منها غير عينيها اللامعتين حين تتسلل من شقٍّ في شبك النافذة الذي استحال لبنيّ كالقهوة.

ستأتي الجنية الخيّرة لتساعدني، تلبسني فستانًا يليق بأميرة لأبدو جميلة كما في القصص، ويُعجب بي الأمير طالبًا يدي للزواج، لكن الذي يجلس في بيتنا لا يشبه الأمراء، يبدو كوالدٍ لهم، ربما هو الأمير لكنه كبر مع سنوات الحرب، تعرّض قصره لقصفٍ وغزا الشيب شعره، كما رأيت أبي وأمي يشيخان في سنة هي عن عشرة، لماذا يتخيلون القصص إن كانت لا تحدث في الواقع؟ هي تحدث لا بد لكن نادرًا، وهذه من المرات النادرة؛ سأتزوج إذن!

هكذا تهمس أمي في أذني، لا تبدو سعيدة وهي تتأمل جسدي الذي بالكاد نضجت فيه ملامحُ الأنوثة، وتطل شفقة من عينيّ أبي تتزاحم مع دمعة تلسع قلبي بالخوف، لماذا يشفقون عليّ وأنا سأتزوج الأمير كما فعلت "ساندريلا"؟

*****

لا بد بأني عدتُ للاستلقاء في جسدي، هو بيتي على أيّ حال، لكنه مثل الوطن بات موجعًا، يتسلل الألم ينبض في كلّي كأني سجينة غرفة تحقيق، أتذكر أبي وهو عائد من جلسة تحقيق طالت لأيامٍ لسؤاله عن أخي الذي لا نعرف كيف اختفى فجأة، عرفنا أنه ذهب ليجاهد، مع من؟ وضد من؟ لا نعلم، لا أنسى منظر أبي كأنه تكسرَ وأُعيد تركيبه على عجل، وجهُه بلا تعبير، وصوتُه خافت يتسلل من شفتين مشقّقتين ربما من الصراخ، كنا بحاجةٍ إلى المال لنهربَ إلى مجهولٍ بلا حرب، وكنتُ أنا البنت التي يمكن أن تتزوج بمهرٍ يساعد العائلة في الخروج من الجحيم، هكذا عرفتُ لاحقًا لِمَ ظهر الأميرُ الكهل في بيتنا قبل الجنية، وزارنا على عجلٍ كأنه يسرع إنهاء الصفقة مع أبي وأمي، أسامحهم على أيّ حال، لم أربط بين خيوط الأحداث إلا حين تورطتُ أكثر فيها، فلم يكن الرجل الجالس في بيتنا أميرًا، كان يريد لعبةً جديدةً صغيرة و...



أنس سلامة

أهربُ من ذكرياتٍ تلسعني بألمها، أتذكر رغما عني لحظات الانفجار الذي هزّ المنطقة، أين كنتُ؟ أهاا... أرتدي الفستان الطويل المشكوك بالخرز، كنت أقفُ على أطراف أصابعي لأراني في المرآة المشروخة: هل أشبه "ساندريلا" في القصة؟ ربما أضعتُ فردة حذائي وأنا أهربُ من صوت الانفجار وتصدُّع جدران البيت.

أواصل انتظاري مجيء أمي، ستجادل الممرضة مجددًا لتجلس قربي، ربما لم تنجُ، لكنّها ستأتي على أيّ حال!

قاصة من الأردن

الموت في تلك الأرض

شوقية عروق منصور

شعر بأن صدره لم يعد يتسع للزمن المرتخي والمتمدد فوقه، توجه نحو الجندي الواقف ليستفسر عن موعد الوصول، قبل أن يصل صوّب الجندي بندقيته نحوه، فتراجع الى الوراء، فتش عن حجر ليجلس حتى يرتاح من الوقوف، فقد تعب وشعر أن قدميه أصيبتا بالوهن والضعف، عدا عن اليباس الذي بدأ يدب في شرايينه، لم يجد، لمح حجراً بعيداً مدهوناً باللون الأسود، قد يكون استعمل سابقاً كحد أو كعلامة للجيش.

حمل الحجر المرمي بين الأشواك، وضعه على الأرض وزفر بألم.. ناوله الشاب الواقف إلى جانبه سيجارة، وضعها بين شفتيه، لم يشعلها، ترك لعابه يمرغ أطرافها، أحس أنها ابتلت وأصبحت تنز بقايا دخان مطحون، بصقها، تعمد أن تكون بصقته بصوت عال، ممزوجة بغضب يعصر وجعاً في أعماقه، إنه ضعيف، لا يستطيع أن يعمل أي شيء سوى الانتظار.

نظر حوله، هل يعتذر! إنّ اعتذاره لن يكون سوى ثرثرة لملء الصمت الذي تبرز منه همهمات، وسرقة نظرات إلى الساعات التي تنبه أنها تسير وليست متوقفة.

العيون تتجه نحو جهة الشمال، من هذه الجهة ستأتي السيارة، هكذا قالوا له، نظر حوله، راقب الوجوه، وجوه متعبة، تقاسيمها تدل على سأم الانتظار، لقد جاءت بمهمة وها هي المهمة تحشر داخل الزمن الذي لا يعرف كم سيطول؟

لم يعرف صاحب الصوت، لكن قال له "أخوك وقع في جورة غميقة وأخذوه للمستشفى، احنا ما بنعرف كيف حالتو، أجا الاسعاف أخذوه، لما أخذوه كان فاقد الوعي، الله يشفيه"، وأغلق الخط.

صاحب الصوت لم يترك له المجال للسؤال، كأنه كان يحمل عبئاً على ظهره، حاول إعادة الاتصال على الرقم الذي ظهر على شاشة هاتفه النقال، وجد أن المتصل قد تعمد إخفاء رقمه، اتصل بشقيقه، هاتفه النقال يرن، لا أحد يرد! اتصل بصديق له يعمل شقيقه معه، لا أحد يرد، إنه لا يعرف أحداً، عدا هذا الصديق، شقيقه عامل باليوميه، دون عنوان ثابت، أيّ عمل يعمل، لا تستعصي عليه أيّ شغله، كان الخوف دايماً من الجيش والسجن لأنه معوش تصريح لدخول إسرائيل، لكن هذا الصوت اللي سمعوا أسا دب الخوف بقلبو.

وين بدو يروح يسأل؟ معوش تصريح يفوت إسرائيل! لم يخبر والدته، لكن والدته بإحساس الأمومة شعرت أن هناك شيئاً مزعجاً فأخذت تسأله:

- "مالك زي الحية المقطوعة رأسها.. رايح جاي.. رايح جاي..؟".

لم يخبرها، خرج من البيت، أخذ يعدّد أسماء بعض أبناء قريته الذين يعملون في إسرائيل، أكثرهم يعملون في مناطق بعيدة عن عمل أخيه، لكن سيجرّب.

وقف أمام أحد البيوت، أطلت صاحبة البيت، سألها عن رقم هاتف زوجها لأنه يريد أن يسأله عن أخيه، نظرت إليه بتمعن وقالت: إنت أخوك اللي وقع في الجورة، هز برأسه، رددت أمامه رقم هاتف زوجها، اتصل به... رد..

أنا عرفات أخو محمود... صمت الآخر ذلك الصمت المحزم بشريط من الدموع المكبوتة.. ثم انفجر بقوة زلزال يدمر كل شيء الله يرحموا.. ويخلي أولادو...

انعقد لسانه، جف حلقه، نبت شوك مدبب في صرخته التي عجزت عن الانطلاق فحفرت في داخله متاهة لزجة تنزلق عليها آهات خافتة.

دار حول نفسه، ألقى بجسده على الأرض، وانطلقت صرخة مدوية، عالية "يا خيا" وين رحت وتركتني.



ريم يسوف

تجمع سكان الحارة، جاءت إحدى النساء بإبريق ماء وطلبت من أحد الرجال أن يسقيه، رفض أن يشرب، استند على كتف أحدهم، قام، تصاعدت الهمهمة - الواحد بروح يشتغل وروحوا على كفو - قالها أحدهم لكي يخفف من الموقف الحزين.. حاول البعض عناقه، لم يشعر بمشاعر الراحة، لأن العناق كان كجزء من مسرحية تمثل بصورة دائمة، وتذكر مشاعره حين كان يسمع عن استشهاد بعض الشباب، يغضب ويركض لحمل النعش أثناء الجنازة، كان خلال حمل الجثمان أحياناً يفكر بعمله ويقوم بعمليات حسابية كم أخذ وكم تبقى له عند المقاول! حتى أنه في إحدى الجنازات تذكر زوجته وهي بملابس النوم، لكن سرعان ما خجل وغرق في الاحمرار خوفاً من اكتشاف تفكيره الجنسي فقام وصرخ بصوت عال - يا شهيد ارتاح ارتاح احنا بنكمل كفاح -.

مشى ومشى وراءه بعض الرجال والصبية، عشرات النساء مررن من جانبه، خطوات النساء أسرع من خطوات الرجال، كان دائماً يتشاءم من رؤية مجموعة من النساء مهرولات بصمت وخطوات متعثرة لاهثة، فقد كان يدرك أن وراء هذه الهرولة هناك وفاة.

ماذا سيقول لزوجة أخيه؟ ماذا سيقول لأمه؟؟ لم يتوقع يوماً أن يقف هذا الموقف! يعرف أمه جيداً.. عندما سترى هؤلاء الناس ستعرف أن أحد أولادها قد مات. ارتاح لهذا التخيل، لا تهمه زوجة أخيه، ستلطم وتمزق ثيابها وتصرخ ثم.. لا يعرف؟ المصيبة الآن كيف سيأتون بأخيه من إسرائيل..!

ما إن وصل إلى البيت حتى وجد أهالي الحارة والحارة المجاورة في بيتهم، صرخت أمه بأعلى صوتها - عرفات وين أخوك محمود؟- اقشعر بدنه، أيقن أن أخاه مات، صوت أمه أكد أن شقيقه خلاص..! حقيقة لطمت وجهه، كأنه أفاق من غيبوبة عدم التصديق فبكى بصوت مجروح يسيل من أطرافه وجع الفراق.

في خيمة العزاء تركوه لأحزانه ودموعه التي تتسلل خفية، الشباب يقومون بالواجب، هكذا قالوا له، لكن بعد مرور عدة ساعات جاء

من يقول له إن الشرطة الإسرائيلية أخذت جثة أخيه للتشريح في - أبوكبير - وبكرا يوم السبت لا يفتح أبوكبير، إن شاء الله تكون الجنازة يوم الأحد.

لم يعرف النوم وأيضاً أفراد عائلته، أمه لخصت نار الانتظار بأنها تشوي أعماقها، أمسكت بيده وطلبت منه أن يضعها على بطنها عند رحمها، قالت له:

- هون النار، من هناك طالعة ياما بدي أشوف أخوك بلكي بطفي النار...

يوم الأحد صباحاً، أبلغوه أن الجثمان سيصل الساعة العاشرة، وها هي الساعة تصل إلى الواحدة والجثمان لم يصل بعد، الجندية الواقفة أمام بوابة الحاجز تطل من بين القضبان، تضحك مع جندي يحاول مغازلتها ويمسك خصلة من شعرها، يشدها فتتأوه وتقع بين أحضانه، تقوم من بين أحضانه عندما تقف سيارة أمام الحاجز، تدلي رأسها داخل نافذة السيارة، تنظر داخلها بعيون يقظة، تطلب بطاقات الهوية، عندما تعرف أنهم يهود من المستوطنات تبتسم، تعتذر بسرعة، تفتح لهم الحاجز للانطلاق.

حاول التقدم لسؤال الجندي، أمسك الجندي بندقيته وصوبها نحوه، سأله من بعيد عن موعد وصول الجثمان، لم يرد عليه، أدار ظهره ومضى تجاه الجندية.

بعض الذين كانوا معه طلبوا أن يرجعوا للبلدة لأن عليهم كثير من الأشغال والأعمال وسيعودون عندما يصل الجثمان إلى الحاجز، فالهواتف والسيارات موجودة، دقائق وسيكونون هنا.

الذين ينتظرون معه الآن يعدون على أصابع اليد الواحدة.. لا يهم المهم أن يحضر الجثمان ويتخلص من مصيبة الانتظار.

الساعة الخامسة... قالت لهم الجندية بصوت خافت الجثمان بالطريق! شعر بفرح يتسلل إلى قلبه المشحون بالهم والحزن، رغم أن الموقف يتطلب الأسى والحيرة في كيفية مواجهة موت الأخ بعيداً عن بيته وأسرته.

أخذ يعد مربعات بوابة الحاجز الحديدية، كلما عدّها أخطأ في العد لا يعرف هل عدد المربعات خمسون أم ستون؟ اف.. لقد زهق وتعب من الانتظار القاسي.

وصل الجثمان، سيارة الإسعاف وقفت أمام الحاجز، هرع إلى السيارة مع الذين ينتظرون معه، منعهم السائق من التقدم، ترجل من السيارة وأقفلها، دخل إلى مكتب صغير، بعد لحظات خرج جندي آخر لم يره طوال الوقت وكان ممسكاً بورقة.

سأل بلغة عربية مكسرة عن أحد أقارب الميت تقدموا جميعهم قال:

- أنا بدي واخد.

تقدم شقيقه وهو يرتجف.

اليوم الجثمان راح يظل هون ممنوع يطلع من المكتب، تعالوا بكره، صرخ وحاول الاحتجاج لكن الجندي أسكته بنظراته.. تعال بكره بدنا نفتش الجثة كمان مرة!

يا خواجا واحد ميت وكان بالمشرحة شو راح تلاقوا معاه، واحد محشور بكيس بلاستيك أسود شو راح تلاقوا معاه يا عالم..

لم يهتم الجندي لاحتجاجه، أدار ظهره للصراخ المغموس بالبكاء.

في اليوم التالي ذهب لوحده، لأن جميع الأقارب والأصدقاء ذهبوا لأعمالهم.

لم ير ذلك الجندي من قبل، تقدم منه سأله عن الجثة وهل انتهوا من تفتيشها، وابتسم ابتسامة ساخرة: إن شاء الله ما وجدتوا قنابل وأحزمة ناسفة!

فأجابه الجندي باستغراب، أي جثة؟

البارحة اجت سيارة الإسعاف وفيها جثة اخوي.

لم يفهم الجندي سؤاله زم شفتيه باستخفاف وأدار ظهره.

قرر أن يذهب إلى المكتب لعل هناك من يجيب على تساؤلاته، اقترب.. قرع الباب.. لا أحد يجيب.. فتحه.. صدمته الرفوف المعلقة، ذهول ورعب وجنون يمر عبر جدران مثقلة بالجثث، رفوف عليها جثث، أخذ يصرخ أخوي.. أخوي.. جميع الجثث تشبه بعضها البعض ذات الملامح وتقاسيم الوجوه، إنه لا يستطيع معرفة ملامح شقيقه، وبينما هو يبحث بين الجثث المتشابهة الموضوعة على الرفوف، دخل عليه الجندي المناوب وأخذ يصرخ عليه بأعلى صوته:

- أخوك مش عنا.. وبعدين مين اخوك؟

- أخوي اللي مات في إسرائيل.. ومبارح أنا كنت هون وجابوا الجثة وقالولي تعال بكره حتى استلمها.

- أنا ما بعرف... انتظر بره.... وأغلق باب المكتب.

وقف لوحده، لا أحد معه، بوابة حديدية نصفها مغلق ونصفها مفتوح وسيارات تقف وتفتش ثم تدخل وسيارات تفتش ثم تخرج.

جلس على الحجر وأخذ يعد مربعات البوابة.

قاصة من فلسطين



أنس سلامة

ثلاث قصص

خلود المومني

بيت العائلة

فتحت الباب، استقبلتني رائحة الحنين. لبيوت الأمهات حميمية لا يعرفها إلا من تجرع مرارة الفقد.

حجرة الجلوس كما هي المقاعد المكسوة بالمخمل مرتبة في أماكنها، جهاز التلفاز، الستائر المنسدلة، رائحة الغبار وكل التفاصيل المؤطرة بالغياب.

ترتطم بأذني أصوات الملاعق والأطباق، رائحة الفاصولياء اللذيذة التي كانت أمي تعدها، خزائن المطبخ الخشبية المكتظة بمرطبانات اللبنة المرصوصة بعناية مغمورة بزيت الجبل حيث نشأت أمي، بشكير صغير كانت تمسح به عرقها، قطع قش مستديرة مخصصة لحماية الطاولة من حرارة أواني الطبخ.

صورنا أنا وإخوتي ما زالت تزين المكتبة والجدران، بصمات أمي واضحة عليها أكتشفها بمختبر القلب والشعور حرصت على أن لا يغلق بيت العائلة رجوت إخوتي أُتركوه على حاله، نجتمع فيه في العيد أو في المناسبات المشتركة هز شقيقي رأسه بسخرية:

- دعوه فليكن لها ما تشاء

شعرت بالنصر لحظتها.

قبل العيد ببضعة أيام حضرت للبيت، أخرجت خرطوم الماء من مكانه بدأت برش الجدران والنوافذ وما تبقى من زروع أمي، تجمع الغبار في رئتي سعلت كثيرا، إنها الحساسية الموسمية.

مع ذلك سأكمل بعد غد العيد وتذكرت أنني لم أشتر القهوة السادة سأجلبها من بيتي يوم العيد وأجهز معها بعض التمر، من غير المقبول أن توزع الحلوى في العيد الأول لوفاة أمي استيقظت صباحا على أصوات:

الله أكبر ولله الحمد. أكبر كبيرا والحمد لله كثيرا.

عضني الفقد.

جهزت نفسي وأطفالي وحملت أغراضي توجهت إلى بيت العائلة،

انتهت الصلاة وقارب الوقت على الظهر، العصر ولم يحضر أحد،

حاولت الاتصال بأخي.

هذا الرقم لا يمكن الاتصال به.

سافر أخي لقضاء العيد مع زوجته وأولاده، اتصلت بأختي

- وإنت بخير مع زوجي والأولاد عند حماتي.

لم أكمل بقية الأرقام عاد إليّ منظر أمي محمولة على الأكتاف صرخت طلبت النجدة دون جدوى، مسحت دموعي لملمت شعث قلبي وغادرت.

بالأمس وأنا عائدة من العمل، شاهدت سيدة غريبة الملامح تنظف نوافذ بيتنا، وشاحنة كبيرة تدخل أثاثاً لعائلة لا أعرفها.

زهايمر

سحبت الكرسي الخشبي جلست الى جواره

أبي.... أبي.

رفع إليّ بصره، تعذبني وابتسامته التي لا تفسير لها، احتضن يده المعروقة بين يدي، أتحدث إليه لا يجيب، أمسح بأصابعي على بعض شعيرات صمدت على رأسه الفارغ.

أرجع إلى الخلف تصير الذكرى فراشة تطير في بساتين العمر، كانت رؤية والدي وفكرة أنه قد يعود إلى البيت في أيّ لحظة، كفيلة بضبط فوضانا، تتسارع خطوات أمي نحو الفرن تتأكد أن الطعام شبه جاهز، أخي المشاكس ينثر كتبه المدرسية ويدّعي الدراسة، أما أنا فحكاية أخرى أبنته الوحيدة المدللة نعم، لكن عصا التأديب



اسماعيل الرفاعي

تصل للجميع، هكذا كان أبي.

عركته الحياة العسكرية، أكسبته صلابة ومقدرة على اتخاذ القرار بحزم، صدقوني لأبي وسامة وابتسامة جذابة، لمحته يلعب الشطرنج مع عمي ظهرت غمازتاه عندما ابتسم.

كش ملك

عرف أقاربنا وأصدقاء العائلة بمرض أبي، صاروا يتوافدون للاطمئنان عليه، يربتون على خده، ولا رد فعل من ناحيته غير تلك النظرة الجوفاء، في فترات لاحقة صار ينخرط في بكاء قصير ثم ينسى ويعود لنظرته التي لا تفسر.

تباعدت الفترات بين زيارات أقاربي.

أبي يا سنديانة الروح، أرجوك لمرة واحدة املأ بيتنا صراخا، انبش أمي من ترابها احجدها بنظراتك ثم أتركها، افتح باب حجرة الضيوف استقبل جارنا.. أترك يده في يدك، وأنت تطمئن على صحته وأمور أسرته.

نهض أبي من سريره، صار يتطاول أكثر فأكثر، تضوع عطره في

المكان، رأيتني طفله تفر خوفا إلى غرفتها، أبعدني أخي وضع يده على كتفي أخرجني من غرفة أبي، بدأ أخوتي بتفحص نبضه تحدثوا قليلا، صمتوا وتبادلوا نظرات لها أكثر من معنى وعرفت يومها معنى اليتم.

صداع

أتحسس مؤخرة رأسي، يؤرقني هذا الصداع الذي يطاردني، منذ ليلة الأمس ولم تنفع معه كل المسكنات التي لديّ.
- لن أتمكن من أخذ أيّ أدوية أخرى؛ حتي يري الطبيب نتائج التحاليل التي أجريتها اليوم في المختبر.
كان الطبيب قبل ذلك قد سأل عن نشاط غدتي الدرقية، عن نسبة الهيموجلوبين في الدم ثم طلب التحاليل للتأكد.
- لا بد أنه ورم خبيث يطارد رأسي البائس فقد عانى هذا الرأس كثيرا، ضربته بيدي الاثنتين، يوم ظهرت نتيجة الثانويه العامة وكنت من الراسبين، ويوم مات أبي وشاهدته مسجي في أكفانه بلا حراك ولامبالاة، ضربت رأسي بجدران الحجرة وبكيت بحرقة. الألم الشنيع عاد يضرب جدران رأسي، لا بد أن نتيجة التحاليل ستظهر أن هناك مرضا خبيثا يأكل جزءاً من خلايا دماغي.
أتألم كثيرا، تدخلني ذات المرضة العجفاء إلى حجرة كئيبة في مستشفى متواضع، أتمدد على السرير، أشعر أن النهاية قد اقتربت، أتمني أن أعيد حساباتي في أمور كثيرة، دراستي، علاقتي بأسرتي، أسراري الصغيرة وأشياء أخرى.
تموت فرحة، تذبل زنبقه، ويجف ينبوع في أرض خصبة.
أحمل ملفاً فيه نتائج تحاليل المختبر، أقدمها للطبيب، وبداخلي مشاعر متضاربة، قرأ التحاليل، رفع الصورة للأعلى بحث فيها هز رأسه، راقبته متوجسه، رفع نظره إليّ، قال أشياء كثيرة عن تأثير نقص الفيتامينات على الجسم، استمعت إليه باهتمام، أخذت الوصفة حملتها بحثت عن صيدلية قريبة لأشتريها.
لحظتها ولدت فرحة، تفتحت زنبقه، وانفجر ينبوع في أرض قاحلة.

قاصة من الأردن

إسماعيل الرفاعي



حكاية لكلّ الحكايات

سناء شعلان

الحكاية الأم

لا يستطيع الادعاء بأنّه يحبّها، ولذلك سيقتل أيّ رجلٍ يقترب منها، كما فعل أخوه قابيل الذي قتل أخاه هابيل ليخلو له قلب أختهم راحيل، ولن يخدع نفسه، فيقول إنّ أخته جميلة إلى حدٍ لا يقاوم، ولن يزعم كذلك أنّه يريد أن يصطفيها لنفسه لأنّها أثيرة أبويه، أو صاحبة مال أو موهبة نادرة، لكنّه يريد أن يحصل عليها كي يكسر أنفها الأفطس الذي يشبه أنفه تماماً، ولا عجب فهي توأمه، ولكنّه يمقت أنفها المتعالي الذي كان يزحم عليهما المكان في رحم أمّه حوّاء، وهو الآن معنيّ بذلّ كبريائه، ولو كبّده ذلك غضب الربّ، وفطر قلبي والديه آدم وحواء من جديد بعد مقتل ابنهما هابيل منذ دهور طويلة.

يتربّص بأخته ذات الأنف المتعالي وعزّة النّفس المقيتة، يحيك بمهارة خيوط المؤامرة، ينقضّ عليها في سكون الليل وهي تسعى لقضاء حاجة في الخلاء حيث الخفافيش والعراء واللاأحد، يستعدي عليها الأخوة الجاهلين، فيحزّ رقبتها، ويهشّم أنفها الأبيّ بحجرٍ باشتهاء واضح، وينعاها لوالديه، ويطعم جسدها للضواري والكواسر، فهي قد أهدرت شرفها وِفْق زعمه، فاستحقّت الموت بعرف طقوس الدم المتوارثة.

الحكاية النموذج

1:1

احتاج إلى مبلغٍ من المال، فسطا للمرة الألف بقوة الذراع ودم الأخوة المزعوم على مالها، وعندما قرّرت أن ترفض استنزافه المقيت لها، وقالت لا، عاجلها بطعنة سكين بقرت بطنها، واخترقت أشلاءها، فانزلق جنيها أرضاً بين قدميها مطعوناً بطعنة أمّه التي دفعت حياتها؛ لأنّها قالت لأخيها الظالم: "لا"، ولأنّها امرأة وصمت العائلة بوصمة العار المزعومة، وأهدرت شرفها، كما قال خاله في محاضر التحقيق الجنائي، فصدّقه الناس والقانون، وكذّبوا الجنين المطعون.

2:1

أراد أن يضمّ إرثها إلى إرثه، فرفضت بقوةٍ وإصرارٍ، فكسر لها ضلعاً، فنبت لها ضلعان، منعها الطعام، فأصيب هو بفقر الدم الحاد، رزمها متاعاً، وقرّر أن يبيعها لصديقٍ لا يملك إلا ذراعاً عاتية، وعضواً ذكرياً متحفزّاً، وعقلاً صغيراً لا يُثقل عليه، فرفضت ذلك، وهربت مع الرجل الذي تحبّه، وتزوّجته، ومن جديد طالبت بإرثها، فطلبها الأخ صاحب الدم الحار والعضلات المفتولة والمروءة المتعلّقة، وعدا على بيتها، وحزّ عنقها، وتبجّح قائلاً: إنّه محا عارها الذي لا يُمحى إلا بالدم الذي غلى في مرجل غضبه باتقاد متوحش عندما أُسقط في يديه، وعلم أنّ القاتل لا يرث من قتل.

3: 1

كم حاول أن يقرن كلمة إلى أخرى، ولكنّه فشل في ذلك المرّة تلو الأخرى، في حين كانت هي عرّابة الكلمات التي تغزلها بإتقان ويسر على مغزلها السحري، كتب كثيراً، وكتبت أكثر، طار نجمها، وحطّ نجمه من غير علٍ، عرفها النّاس، وجهلته الحروف، أزبد وأرعد وزمجر، ولكن ما طاوعته الكلمات، كتبت عن حرمانها،


وليد نظمي

فدبّت الحياة في كلماتها، وغدت أشباح علاقات محتملة مع رجال قد كانوا، قرأ ما كتبت، فوجد مبتغاه فيما قرأ، حاكمها بمنطق الخيال، لا بجرم الحقيقة، ذنّبها بألف حالة عشق، وألقى القبض عليها في حضن ألف رجل، ثم حاكمها على عجل، ونطق بحكمه المنتقم من سعاداتها الوهمية، ومن تفوّقها عليه هو الأخ الرجل الرفيع القدر في أسرته وفي قبيلته، وهي الأخت المرأة الأقل شأناً. تسلّل إلى غرفتها، وذبحها، فأطلقت ثغاءً مخيفاً هزّ المكان، وأيقظ رجالها أبطال قصصها ورواياتها، داسهم جميعاً، ومزّق كلّ ما كتبت انتقاماً من تفوّقها عليه، وسخطاً على مَلَكَة الكتابة التي تملكها، في حين حُرم هو منها، وبالطبع غسل بذبح أخته النعجة ثوب شرفه المزعوم الذي لطّخته أخته الآثمة الخاطئة التي فرّطت بشرفها المصان.

4: 1

امرأة هي وَفق كلّ معايير الذكورة والمجتمع الأبوي، هادئة، مطيعة، لا تحتجّ، لا تبكي، لا تطلب، تجيد فنون الطبخ والحياكة، وتعد بأن تقدّم نفسها شهية له في كلّ ليلة بعد طبق الحلوى المفضّل عنده، وتوافق على الزواج به؛ لأنّها دجاجة أو عنزة بيتية مطيعة، وتذهب زوجةً مع الرجل الذي يريده والدها وأخوتها. لكنّ الزوج رأى في عينيها أشباح فضيحة، وابتسامة هازئة تندّت من صمتها المخيف، ولمح في غضّ بصرها قرفاً من عجزه، وتلويحاً بكشف ستره، ومعرفة سبب فشله مع تلك الأجنبية الشقراء التي طلّقته سريعاً، وأخذت شطر ما يملك، وجلّ كرامته.

كان عليه أن يسكتها إلى الأبد، حاول أن يسكتها بالإشباع، فأعياه عجزه، حاول ذلك مراراً ولأيام كثيرة، لكن دون فائدة، غاضه صمتها، واستفزّ جسدها المثير رجولته الراكدة المتخاذلة، فانقضّ عليها في لحظة غضب، وقتلها، ومزّق عذريتها ورقبتها بسكينه؛ لأنّه قرّر أنّها قد وهبت نفسها لغيره، ولا أحد يستطيع أن يكذّبه، فهو الزوج الربّ، وإذا قال صدق، وما لأهلها إلا أن يأخذوا جسدها المكفّن بالعار، ويدفنوه بعيداً عن الزوج الفحل الشهم! فالذنب كلّه كان ذنبها، فهي من اختارت زوجاً عاجزاً للغاية.

5: 1

اعتاد على أن يروي عطشه عبر تلك اللحظات المشحونة بالمتعة المسروقة من فيلم إباحي أو مجلة تعرٍ، يستجمع كلّ فحولته المزعومة، ويهبها دفعة واحدة لامرأة متخيّلة، فتخمد رغبته المحمومة إلى حين، لكن جسده العاتي أراد أن يبتلع امرأة حقيقة في هذه اللحظة، لم يجد أمامه إلا ابنة أخيه التي ودّعت الطفولة للتو، وانتضت ثديين كسيفين، وملامح أنثوية قادمة، تفرّسها برغبة، وانقضّ عليها، فامتصّ أنوثتها حتى روي، ونسي جريمته، لكن الجنين الذي حملته سفاحاً صرخ في أحشاء أمّه الطفلة منبهاً لوجوده.

اجتمعت الأسرة، واهتزّت الشوارب الغاضبة، وأغلقت الأبواب والنوافذ والستائر! وحُجبت النساء، وكانت المحكمة؛ ولأنّها الأضعف، فقد كان الحكم ضدها، إذ ليس من العقل أن يضحّى بالرجل الجائر، وتترك المرأة الطفلة الضحية؟ فاقتادوها إلى العراء حيث قُتلت بدمٍ باردٍ جزاءً على فعلتها الشائنة، إذ هي دون شك من أغرت عمها البريء كحملٍ وديع بالاعتداء عليها، وقد أخذت جزاءها وفاقاً، وأراحت وارتاحت.

6 : 1

طالبت أمّها طويلاً بأن تُعالج ابنتها من داء السير ليلاً، لكنّ أحداً لم يعرها أُذن اهتمام، فلا أحد عنده وقت لأخت تسير ليلاً، لكن الجميع يملكون أيدي موت عندما يتعلّق الأمر بإعدام أختٍ وُجدت نائمة على الأرض بالقرب من غرفة جار أعزب يسكن سطح العمارة المجاورة بعد أن أعياها السير وهي نائمة.

حزموها بسرعةٍ وبقرفٍ، وألقوا بها من شفا جرف، فخرّت أرضاً ميتة، فغسلت بذلك شرفاً ادّعى الأخوة أنّه تلوث هدراً، وشفيت تماماً من داء السير ليلاً وهي نائمة.

7: 1

جلس إلى مقعده الفاخر على منصة مرتفعة بعد أن لبس وقاره وحزمه وعدله المزعوم، كان عليه أن ينطق بكلمته الحكم الفيصل في قضية أولئك السادة اللصوص الذين تاجروا بأعراض المستضعفات والمغلوبات على أمرهنّ من النساء لاسيما تلك الفتاة الغِرّ التي هتكوا عرضها عبر مؤامرة قذرة، كذلك كان عليه أن يقول كلمته العادلة في قضية ذلك الأخ الهمام الذي انتقم لهدر عرض أخته على يد سبعة رجال عتاة، تكاثروا عليها، فغلبوها على أمرها بأن قتلها، وتركهم يعيثون فساداً وعهراً في الأرض.

تنحنح القاضي بشكل مصطنع، واستجمع نفسه، وشدّ عباءة القضاء على صدره، إذ كان يشعر بالبرد، وحكم ببراءة الأخ الذي انتقم لشرفه، وقتل الأخت الضحية، وترك الذئاب تسعد بصيدها الثمين، وتضجع في الشمس ريّانة شبعانة إلى حين وقعت في يد القضاء، الذي بدا رحيماً معهم مقارنة بمحكمة الأخ المنتقم لشرفه المهدور على يد ذئاب سبعة من أخته ليلى ذات الرداء الأحمر، والبراءة الشفافة، والحكاية الدامية.

8: 1

في عروق كلّ منهما يجري دم أحمر قانٍ يحمل كبراً وغيرة ورفضاً للخيانة، فإن ضجّ في شرايينه سُمّي أخا شرفٍ، وإن ضج في سويداء قلبها سُمّيت قاتلة آثمة، وما كانت لتبالي بذلك، فقد ألفته في حضن صديقتها المقرّبة، يسافدها الغرام، فقتلتهما في لحظة غضب، وانتصرت لنفسها، وانتظرت أن ينتصر لها القضاء، إذ كانت تدافع عن شرفها كذلك، إلا أنّ القاضي الرجل لا يستطيع أن يرى الشرف إلا في قطعة لحم بين فخذي امرأة، وخلاف ذلك فهو جريمة، ولذلك فقد أرسلها سريعاً بتذكرة إعدام مستعجلة إلى العالم الآخر؛ لأنّها قاتلة آثمة.

الحكاية المأساة

تتشابه تفاصيل كلّ الحكايات المأساة، إذ تعلّقت بشرف زُعم أنّه هدر على يدي امرأة خاطئة، إذ تقول الحكاية دائماً (*): "... وهكذا خسرت شرفها... والشرف المهدور لا يعوّضه إلا الدم المسفوك... فتسلّل ذكرٌ ما اسمه... في ليلة معتمة... وقتلها... فغسل بدمائها شرفه الملطخ بالعار. وسلّم نفسه للقضاء، الذي كان به رحيماً، ولموقفه متفهّماً، فحكم عليه بشهرٍ من العمل الشاق، وبغرامة مقدارها قرشٌ لا غير... فأرواح المخطئات لا تساوي الكثير..".

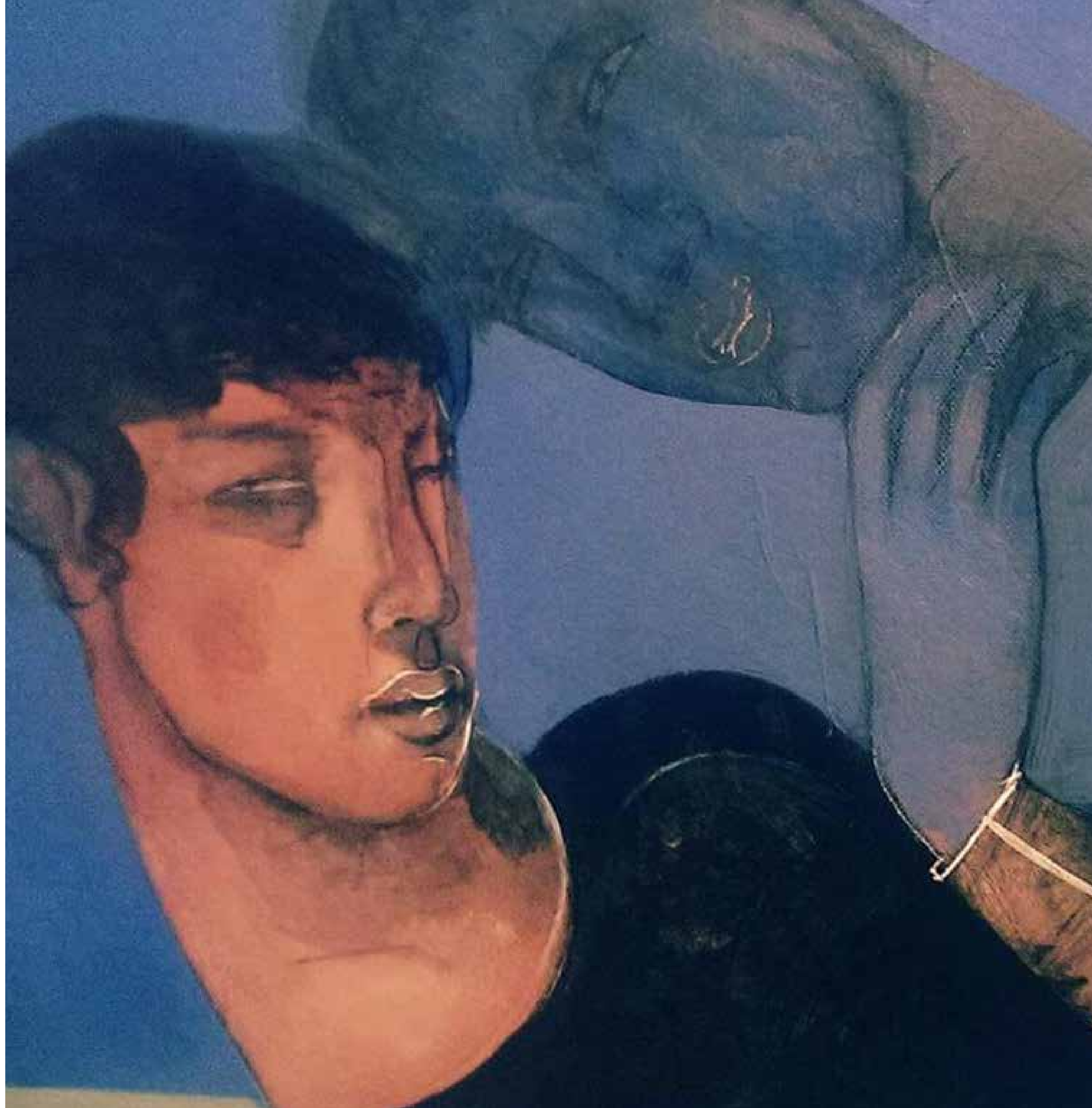
قاصة من الأردن

(*) التفاصيل الصغيرة لا تساوي شيئاً إذا تشابهت النهايات.

زهير حسيب

خزان الذكريات

هدى فاخوري


وليد نظمي

ذات ظهيرة

قررت ذات ظهيرة أن أغلق هاتفي المحمول، وأغلق التلفزيون، وأطفئ الأضواء، ثم أدخل إلى خزان الذكريات. تذكرت لحظة الولادة، مهلاً، ما سمعته منذ وعيت الحياة عن لحظة ولادتي، كانوا يخططون لسحب الحياة من المولودة، إلا أن الأمومة انتصرت، ثم تذكرت مرحلة الشباب الأولى، محوت كل الذكريات إلا ذكرى الحب الأولى عصت علي، احتفظت بها وقلت لا بأس. انتقلت إلى طبقة الشباب التي تزهر بذكريات كثيرة، محوتها، لكن ذكرياتي مع الصديقات لا تقبل قراري المتهور، فظلت قابعة في مكانها، تركتها وانتقلت إلى طبقة أخرى من ذكريات عمري، فتذكرت مرحلة الابتعاد عن الوطن، فرحت قليلاً، إلا أنني عدت إلى ذاتي فوجدت عقلي يمحو كثيراً من ذكرياتي الخاصة، أخذ يمحو مرحلة رسائل الحب، الذي لم يكن حبا، ما أعظمك يا عقلي، بالفعل أنا مزقتها يوماً ما عندما أدركت عقمها. إلى أن يسير بي عقلي، أريد خزان الذكريات. أريده مليئاً مكتظاً بالحياة، ألقها وفشلها، لكن عقلي يمحو فشلها، ويحتفظ بحلوها، دخلت إلى دهليز الكهولة، أيّ كهولة يا فتاة!

كهلت وأنا في الثلاثين، ولا أريد إلا أن يروني كهلة ودّعت الشباب مبكراً، ها هنا نزف الخزان وأبرق وأرعد وأحتج وأوصد المزلاج ليمنع تدفق الذكريات! أدركتُ لحظتئذٍ أنني لست أنا، أنا هي التي ليست أنا.

كابوس النوم

موت مؤقت يجتاحني ليلياً عند منتصف الليل، أدخل في صراع خفي مع الحياة، لكن الموت يغشاني بعد دقائق، أذهب بعيداً في غفوتي وأراقب انتظام تنفسي، أغوص عميقاً في اللاوعي وأنهاه عن تذكر ما جرى، أنجح أحياناً وأخفق مرات قليلة، لا أرغب في محاسبة الذات، فما حصل قد حصل، ولا مجال لإعادة الزمن. الزمن عذبني كثيراً فيما ما مضى، لكنني هزمته بالتغاضي، فقد اكتشفت متأخرة أن الزمن عدوّ الإنسان الأول، يتسرب من بين أناملنا هنيهة هنيهة، دون أن ندرك خطورة الهنيهات الذاهبة إلى العدم. قررت ذات موت أن أهزم ما جرى في لحظات الحياة المنصرمة، وهكذا كان، وعقدت سلاماً مع خلايا النسيان الرائعة التي تتخفى في المخ، آه من المخ، هو المايسترو الذي ينظم لنا ما نحن فيه، لكنه يخطئ عندما يحاسبنا في غفلةٍ من غفلاتنا على زلاتنا. أدّبتُ مخي وأنبته على أفعالة الغريبة، ونهرته أكثر من مرة أن يكفّ عن عد الهفوات، وتذكيري بها كلما حاولتُ أن أغفو غفوتي اليومية عند منتصف الليل، ليلي أنا لي وحدي، هي الساعات الوحيدة التي تخصني، لهذا لا أريد ولا أرغب أن يتفضل السيد المخ ويذكرني بما مضى من يومي، لهذا أعلنت التمرد عليه وحشرته في زاوية النسيان البديعة لأموت ساعات معدودة، أعود بعدها لكابوس الحياة.

كابوس الجوع

جعت لفكرة تملأ عقلي بالشبع، بحثت في تلافيف الدماغ "تلفيفة تلفيفة"، فلم أهتدِ لواحدة، قلت لذاتي: لنشبع جوع الجسد ليستيقظ شبع الفكر، بعد لأي أمتدّ لثوانٍ فلكية، هبطت الفكرة من عليائها وحطت في محطة العقل، فقال العقل للجسد. أيها الصافي، لماذا تتغول على أبيك خالقك القادر على إلغائك ساعة يريد، تبسم الجسد باستهزاء على تعالي العقل، ليذكره أنه لولا مرور تلك الشرايين بالغذاء اللازم إليك لما انتعشت ذاكراتك، لماذا تتعالى على من وهبك الحياة؟

انتفض العقل ولم يرضَ بهذه الإهانة الجسدية الخبيثة، وذكّر الجسد الفاني: أنا من يمنح قلبك القدرة على النبض، ولولا أوامري المتشددة لما استطاعت شرايينك الهشة حمل الغذاء إليّ. أنا من يجعلك تحسّ بالجوع والشبع والعطش والارتواء، أنا ربك الأعلى، أنا المسيطر مانح الأوامر والنواهي، أنا ابن جلا وطلاع الثنايا، أنا القادر على إنشاد الشعر ومنحك الرغبة في الحب، أنا من يأمرك أن تكره جارك أو تمنح حبل الود له. اهدأ أيها الفاني، الأخرق الذي يقع إذا هبط السكر في دمه. ذُهل الجسد وخاف على نفسه من جبروت الدماغ، فوضع يده على جبينه وصاح: سمعاً وطاعة يا دماغي، أرجوك ارحمني وامنحني نعمة الشبع والارتواء، ولا تخذلني في طريقي وأنا أبحث عن فكرة تنقذني من الاستعباد.

قاصة من الأردن

حين عدت

نادية عيلبوني

هي المرة الأولى التي سأزور فيها فلسطين. لذا بدأت مخيلتي تعمل دونما ضوابط. أخيرا سأتعرف على بلادي وعلى الخال الوحيد الذي بقي على قيد الحياة من بين ثلاث خالات وخالين ماتوا جميعهم قبل أن أتعرف إليهم. أخيراً سأحقق حلم طفولتي في مناداة كلمة خالي حقيقية. تلك الكلمة التي حرمت منها، تماما، كما حرمت من مناداة خالتي. كنت أحسد أقراني على تمتعهم بدفء الخالات والأخوال وحنانهم. كنت أتمنى أن تكون لي خالة لأشكو أمي لها عندما كانت تقسو أحيانا، وأتمنى لو تتاح لي الفرصة لأذهب في زيارة هؤلاء الغائبين. أحيانا كنت أذهب إلى أمي محملة بالكثير من الانكسار والقهر الذي يتخذ طابع أسئلة لا تحتمل الإجابات دون الغوص فيما لا يقنع الأطفال ولا تحتمّله مخيلتهم البسيطة: لماذا لا تعطيني خالة أو خالا كما كل صديقاتي؟ هل لك أخوة وأخوات حقاً أم أنك تكذبين علينا؟ طيب. أين هم الآن؟ ولماذا لا يزوروننا ولا نستطيع زيارتهم؟ من يمنعنا من الالتقاء بهم؟ ولماذا لم يرحلوا معك؟ ولماذا رحلت وتركتهم هناك؟ وإذا ما كانوا يحبونك فعلا، إذاً لماذا تركوك ترحلين وحدك دونهم؟

كانت أمي تغص بالأجوبة بدموع تذرفها كل ما أتت على ذكر أهلها. وكانت تحاول تعويضنا عن الغائبين، بالحديث عنهم. وكانت عندما تفعل، أقوم أنا بتشغيل مخيلتي حتى أقصى طاقتها. لا أفوّت كلمة. أجعلها تعيد مجددا بعض المواقف. أرسم الملامح والوجوه بحسب ما أرغب. وأحيانا أستعين بالانطباعات التي أكوّنها عنهم من أحاديثها لأرسم لهم صوراً يكتنفها السحر. كانوا جميعا، حسب ما تقول أمي، كتلة من الحنان والطيبة. "آه لو أني أتعرف إليهم". كنت غالباً ما أقولها بحسرة معللة النفس بالأمل أن يأتي ذلك اليوم الذي أستطيع فيه الاجتماع بهم. كانت أمي تختتم حديثها عنهم بعبارتها المأثورة "إن شاء الله يمّا بصير سلام بينا وبين إسرائيل ومنرجع وبتشوفيهم"، إلا أن السلام الذي تمنته أمي لم يحل، بل إن الأقدار قذفت بي إلى لجوء جديد بعيدا عن أخوتي وأخواتي، كأمي تماماً. إلا أنه لجوء (فيرست كلاس)! لأنه أتاح لي الحصول على جنسية ذلك البلد الأوروبي الذي لجأت إليه. لجوء أبعد أولادي عن أخوالهم وخالاتهم، وقرّبني أنا من مكان الأخوال. عندها فقط استطعت أن أزور بلادي. تراقصت ذكرياتي واندغمت بما كانت تقصه عليّ أمي من قصص الأهل. وتمنيت وأنا أركب الطائرة المتوجهة إلى الوطن الذي لم أعرفه يوما، أن تكون أمي إلى جانبي. لقد ماتت دون أن تحقق أمنيتها في رؤيتهم. وتأسفت لأنني لن أستطيع أن أروي لها أهم لقاء في حياتي.

لا بأس من أن أحقق بعضا من آمال الطفولة حتى وإن لم تكن هي معي.. سأحاول استحضارها في لقائي مع الخال، أن أتخيلها تقف إلى جانبي بفرح.

لقد أصابتني هواجس كثيرة قبل سفري. فزوجي حاول إقناعي بتأجيل السفر حتى تنتعش أمورنا المالية. إلا أنني رفضت وصممت على السفر دون أدنى تأخير أو تأجيل. كنت قلقة وخائفة. أشد ما كنت أخشاه هو أن يموت الخال المتبقي، قبل أن أراه. هاتفت حنة، وبين الجد والمزاح قلت لها "قولي لخالي بأني سأزعل منه كثيرا إذا قرر الموت قبل أن أراه". ضحكت حنة وفي ظنها أنني أمزح، في حين كنت بيني وبين نفسي أعني ما أقوله تماماً. في الطائرة كنت أدعو في سريرتي أن لا يخذلني القدر. أن يصمد الخال حتى أراه. تخيلت نفسي وأنا أحتضنه أو وأنا أستمع منه عن طفولة أمي. تخيلت نفسي معه وهو يريني مرابع طفولته وأمي أو وأنا أزور معه البيت الذي عاشت فيه العائلة. أحاول أن أعبر له عن مدى شوقي وأخوتي لهم، أنتقي الكلمات، أحذف وأضيف، نبكي معا ونتذكر معا.. تخيلت كل شيء باستثناء..!؟



حسن عبود

لقد قرب اللقاء وبات على بعد فراسخ قليلة فقط. نديم ابن خالتي، يدوس بسرعة جنونية على البنزين. نظر إليّ من مرآة السيارة، بما يشبه الشفقة، وقال لي: لا أفضل لك هذا اللقاء. فربما آلمك.... لا أدري لماذا أحجم نديم وحنة عن قول الحقيقة لي، إلا أنه وفي كل الأحوال فهذا لم يكن ليغير من موقفي شيئاً. ها هو، كما تخيلته تماما. خالي...! صحت وأنا اقترب منه بلهفة، في حين كانت حنة توجه له الكلام بصوت عال: إنها بنت الغالية أختك.. اقتربت كي أحتضنه. فوجئت به يدفعني بقوة إلى الخلف ثم "مين أنت روحي يالله..انقلعي على بيتكم". لا أصدق.. أحسست وكأن طفولتي كلها تموت فجأة أمامي. لم أنتبه بداية إلى ذلك الدم الذي بدأ يسيل من يدي. نبهتني حنة عندما احتضنتني وهي تحاول أن تحبس دموعها. "لقد جرحني بأظافره.." قلت لها. وقبل أن أهم بالسؤال قاطعتني "لم نشأ أن نعلمك أن ذاكرته تدهورت. لقد ظننا أن رؤيته لابنة أخته الغائبة ستشحذ ذاكرته. ولكن...". لم أكن قادرة على البكاء ولا حتى استطعت التفوه بأيّ كلمة. أحسست بوحشة المكان. هل قلت بوحشة الوطن؟ أجل، أحسست بكل ما حولي يصغر إلى حد التلاشي. السماء والصخر والشجر والبيوت. تراءى لي وجه أمي دامعا. نهضت بصعوبة ولم أستطع سماع أيّ من كلمات حنة ونديم المواسية. كنت أرى الأسى في الوجوه وشفاها تتحرك فقط. تحررت من يدي حنة التي كانت لا تزال تحتضنني ونهضت من مكاني. لحقت بي وضعت يدي على شفتيها وأنا أردد بابتسامة ساخرة.: لا عليك يا عزيزتي. كل ما في الأمر أننا نأتي دائما متأخرين.. متأخرين إلى الحد الذي يُفقد البلاد ذاكرتها.

قاصة فلسطينية مقيمة في فينا

خِفّة في الروح، ثِقل في القلب

ميس داغر

في الحديث عن تجربتي القصصية، أودّ التمييز بين مستويين من التجربة؛ مستوى الكتابة كفعل ذاتي، ومستواها كممارسة ثقافية.

عن تجربة الكتابة كفعل أدبي ذاتي، لطالما وجدتُني منشبكة مع هذا الفعل رغبوياً وقهرياً، في آنٍ واحد. أي إنني، في لحظة الكتابة، أكتب بدافع من رغبة عميقة في التعبير الحُرّ، ما يمنحني الشعور بأنني المبادرة والمتحكمة في العلاقة بيني وبين فعل الكتابة. وفي الوقت نفسه، أكتب تحت سيف شعور قهري بوجوب التعبير. شعور كهذا يجعلني رهينة لفعل الكتابة، ويُعلّقُ اعتباري لذاتي وإدراكي لها على الدوام بحجم المسافة التي تفصلني عن هذا الفعل. وبالطبع فإنّ هذا يحملُ مجازفةً في العلاقة مع النفس.

لا نظام ثابتا لي في الكتابة، ولا طقوسا خاصّة. متى حضرت الكتابة فإنها تصنعُ نظامها وطقوسها. مع هذا، يمكنني القول إنّ معظم الدفق الذهني يتملّكني ليلا، وأحبّ ما كتبتُ إلى قلبي، خططتهُ غالباً في ساعات الليل المتأخرة إلى الفجر. أكرهُ استدعاء الكتابة قسرا، برغم اضطراري في أحيان كثيرة لفعل هذا. وما زلتُ أدهشُ للمقولات التي تحثّ على الكتابة اليومية، فممّا يميّز العمل المبدع برأيي عن سائر ما في الأيام من أعمال هو انبجاسه المفاجئ من تحت بلادة الاعتياد. بإمكاني احتمال مرور أيام، قد تصل إلى شهر، من غير أن يطرق بابي خاطرُ الكتابة، أمّا مُجافاة أطول من هذه، فترمي بي غالباً في بئر الاكتئاب ومشاعر اللاجدوى، وحينها، تصبحُ أبسط المهامّ اليومية أصعب من أن أقدر عليها.

برغم أنّ توجّهاتي الأدبية في بداية تكوّنها كانت تنحو إلى الشعر، إلاّ أنّ المقام لم يطُل بي حتى وجّهتُ بوصلتي إلى القصة القصيرة. لا أدري سبباً لهذا، لكنني أرى في الشعر منهجَ الحالمين، وقد كنتُ حالمةً حقاً في مرحلةٍ ما، وربما أنني وقتَ أن تعبتُ من الحُلم والحِلم معاً استيقظتُ فوجدتُني أتجهُ عفوياً إلى القصة، التي تحتملُ واقعيةً أكبر، هذا إن لم يكن مبدؤها الأساسي هو الواقعية.

صدور مجموعتي القصصية الأولى "الأسياد يحبّون العسل"، أوغاريت للنشر، رام الله 2013، شكّل لي اجتيازاً للعتبة الأهم في مشواري الأدبي، ولعلّ من حظّي آنذاك أنّ المجموعة صدرت عن دار نشر محلية تتعامل بحرفية ومسؤولية تجاه عملية النشر (من سخرية المرحلة أنها أغلقت أبوابها لانعدام التمويل). بعد هذا التاريخ وحتى اليوم، صدرت أعمالي الأخرى (قصص قصيرة، وأعمال لليافعين) عن دور نشر عربية، من عمّان إلى بيروت إلى كندا. وليست لي نيّة مُستقبلية في التعامل مع دور نشر محلية في هذا الخصوص.

مجموعتي القصصية الثانية "معطفُ السيّدة"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان 2017، هي بالنسبة إليّ مجموعة اللّهو. إذ أنّ كتابتي لغالبية قصصها كانت أشبه بلعبة خفّة وتحدّ أمام الذات في القدرة على استحداث أشكال متنوعة للقصّ. خصوصاً أنني كتبت المجموعة خلال مدىً زمني فضفاض، ما كان يمنحني الفرصة لانتظار الفيض القصصي على مهله، وتشكيله بكامل أريحية. هذه المجموعة كنتُ قد فزتُ عنها بجائزة الكاتب الفلسطيني الشاب لعام 2015، عن فئة القصة القصيرة.

أمّا مجموعتي القصصية الثالثة، فهي ناجزة منذ مدّة، ولم تخرج إلى النور بعد لانشغالي عنها بكتابات أخرى. إنها تقبع الآن في ركنٍ قصيّ من الحاسوب، أتذكرها فأبتسم، فهي تمنحني الشعور بالأمان القصصي، إن جاز التعبير، أي القُرب وعدم الانقطاع عن كتابة القصة. أحتاج إلى هذا الأمان كلما أمعنتُ في انصرافي عن القصّة إلى صالح كتابة النصوص الطويلة. أتخيل مجموعتي هذه في انتظاري عند المحطة بكامل لهفتها واستعدادها للسفر، بينما



أنس سلامة

أنا القطارُ الذي يضيع عنها في سكك أخرى. لا أظنني سأفلتُ في هذه المجموعة من حالة اللهو التي جرفتني في مجموعة "معطف السيدة"، بل إنني هنا أيضاً سألهو ثمّ ألهو. إذ أنني لا أجد حتى اللحظة مُستوعَباً أسلوبياً لهذه الجدّية من مأساتنا الوجودية، سوى بالاستخفاف الفنّي.

يرى كثيرون أنّ فنّ القصة القصيرة ينحسر منذ أعوام لصالح سطوة الرواية. قد تكون هذه الرؤية في محلّها إن كان المقصود هو السطوة الكمية للرواية، فما أراه بخصوص الرواية محليّاً هو سطوة للكمّ وليس للمحتوى، لهذا، فليس من قلقٍ لديّ على مستقبل القصّة كنوع أدبي. مع هذا، فإنها تحزنني مراقبة العديد من كتّاب القصة وكاتباتها، وأنا من بينهم، ينصرفون، بصورة مؤقتة أو دائمة، إلى فنون أدبية أخرى بسبب اعتبارات السوق

ومانشيتاته التي تُصدّرُ لفنون بعينها أكثر من غيرها. فلا يختلف اثنان على أنّ رهن الإبداع للسوق هو ضربٌ له في مقتل.

شخصيا، وبعد تجربتي في كتابة نصوص طويلة (لليافعين)، قد أكون أبلي حسناً هناك، لكنني لا أتحصّل عند كتابة النص الطويل على المردود الوجداني الذي أتحصّل عليه عند كتابة القصة القصيرة. فمثلا، بإمكان إنجازي لقصة من صفحة واحدة منحي طاقةً وإقبالاً على الحياة ضِعف ما تمنحني إياه كتابة رواية مكونة من مئة وخمسين صفحة. فعند كتابة القصة القصيرة أختبرُ تجلّياً ذهنياً حاداً، يجعلني أنساقُ في التدوين بانسيابية عالية، ومن غير تدخّل واعٍ في أحيان كثيرة. انسيابية يمتزج فيها النفسي بالتخيّلي، فينزلقان معاً في توليف القصة وصولاً إلى لحظة الدهشة. بخلاف تجربتي مع كتابة النصّ الطويل، التي أعتمد فيها على الاستكشاف الواعي بصورة أكبر، تجربة أشبه إلى العمل في منجرة.

هذه التجربة الذاتية في الكتابة، المكثّفة جداً مع النفس، هي ما أعتبرها تجربتي الشفافة الحقيقية، التي أبذل لها وتبذل لي. بخلاف تجربتي في المستوى الآخر، أي تجربة الكتابة كممارسة ثقافية. ففي هذا المستوى، لا أخجل من الاعتراف بأنّ إحساساً بعدم الألفة لا ينفكّ يسيطر عليّ كلمّا حاولتُ التفكير بنفسي كخيط في نسيج ثقافي عامّ. فالثغرات الموضوعية الكثيرة لهذا النسيج، والتي أفقدته هيبته، تفوق قدرتي على الاحتمال. ولعلّ فقداني الثقة برغبة المجتمع الثقافي في الحفاظ على مسيرة نزيهة للأدب، هو ما يجعلني أجفل وألوذ بنفسي عن أشكال تجمّعه المختلفة.

في هذه المرحلة من ثقافتنا الفلسطينية، ومن موقعي ككاتبة وقارئة ومطّلعة على ما يُزكّى للقرّاء من نصوصٍ؛ نشراً أو إشهاراً أو نقداً، يرعبني ما أراه من ذاتية عالية في التعامل مع الإنتاجات الأدبية، ومن ممارسات صريحة لتزييف الوعي والهبوط بالذائقة. هذه الممارسات تجد منها ما هو فردي، تتولاه عناصر ذات ثقل أكاديمي/ثقافي، كما تجد منها ما هو مؤسساتي، تتولاه مؤسسات ثقافية معروفة. ممارساتٌ جريئة، بعضها، خصوصاً تلك الفردية، تغذّيها ذكورية ذات نَفَس استعلائي - استغبائي تجاه المتلقّي. وبعضها الآخر، خصوصاً المؤسّساتية، تغذيها الرغبة بصبغ الثقافة بألوان تيارات فكرية دون غيرها. أو يغذّيها الغباء، وانعدام المسؤولية تجاه الدّور.

وكما أنّ الفئات الأضعف في المجتمع هي في العادة من تدفع أبهظ الأثمان في حضرة الاستبداد، فإنّ هذه المعادلة تنطبق على مجتمع الثقافة أيضا. فالمرأة الكاتبة لدينا تدفعُ ثمناً لذكورية المجتمع الثقافي وانتقائيته أضعاف ما يدفعه زميلها الكاتب. خصوصاً إذا ما أضفت إلى هذه الذكورية العورات المرافقة الأخرى لهذا المجتمع، من شللية واستفراد وعلاقات قائمة على مبدأ "حُكّ لي فأحكّ لك". والخيارات هنا للكاتبة محدودة؛ فإمّا التساوق أو الانزواء، أو ممارسة الفِعل الثقافي على حَرْف. وهذا الخيار الثالث هو ما قصدتُ إليه منذ عام، عبر تأسيس "مبادرة القصّة الفلسطينية". فما هذه المبادرة المتواضعة سوى محاولة لتقديم قدر يسير من الإسناد للطاقات الأدبية - الشبابية خاصّة التي تتشظّى تحت وطأة التحالفات المُسيّدة للمشهد.

صحيحٌ أنّ الكلام عن ذكورية تفرض شروطها وعنجهيّتها في ساحتنا الثقافية هو حديث يتكرّر منذ عقود إلى حدّ أن صار مبتذلا، إلاّ أنه حديث لا يمكن بحالٍ تغافله طالما أنه ما يزال يعبّر عمّا هو موجود ومستمر. فثقافتنا الحالية، العربية عامّة والفلسطينية كجزء منها، هي نتاج بيئات تتطوّر في شكلها المادي السطحي بينما تغوص في أعماقها إلى مستويات داعشية. والداعشية لا تشير بالضرورة إلى اليمين، فلليسار أيضاً داعشيته الإقصائية الإلغائية. بل إنّ داعشية اليسار أشدّ وطأة على النفوس، لأنّ الادعاء لديه بقيم النزاهة والمساواة والقَبول أعلى ممّا هو لدى اليمين. كما أنّ الداعشية ليست محصورة بالموقف الفكري الأيديولوجي، بل إنّ السلوكيات الاجتماعية، من بينها التوجهات الذكورية التي أشير إليها، تعبّر برأيي عن نماذج صارخة للداعشية.

لا شكّ أن تجربتي في الممارسة الثقافية ما تزال في طور النشوء، ما يجعلُ إصداري لأحكام عامّة عليها قد يبدو للبعض تسرّعاً، لهذا سأتأنّى وأقول إنها (إلى الآن) تجربة مقيتة، في خضمّ توصيفي لوسط ثقافي محلّي حرقني إبداعياً مرّات عديدة، في الوقت الذي كانت تُرفع فيه القُبّعات للرداءات المُنتسبة زيفاً للأدب. ووقودي الذي أنهلُ منه للاستمرار في الكتابة هذه الأيام منشؤه ذاتي بحت، يُذكيه بين الحين والآخر دعمٌ خالص النوايا، من قرّاء بسطاء أحبّة، أجلاّء عن المسمّيات الكبيرة (ومن يكتب للناس يكفيه هذا للمواصلة). وأمّا بالنسبة إلى الأجسام الثقافية الكبيرة، فباستثناء دار النشر المحلية الأولى التي ذكرتُها، كانت وماتزالُ تجاربي التي أمتنّ لها، خارج الوطن.

قاصة من فلسطين

أنس سلامة

صرة البرتقال

نهلة الشقران



بدأ أحمد يرقب نجوم السماء ليلا عندما توسّد يديه، واستلقى على ظهره في فراشه الذي وضعته له زوجة أبيه في الغرفة المنزوية البعيدة، حدّق في النجوم وكم سعد قلبه عندما رأى صورة أمّه تلوح له بالأفق البعيد وتخبره أنها خبّأت له صرة برتقال، وربطتها أسفل النافذة، ما زالت رائحة البرتقال تستوطن أنفاسه، وما زال عبقه يسكن أنسجته.

ذات مساء، عندما عاد والده مجهدا من عمله في حانوته الخاص، أضيئت الأضواء التي لا يراها إلا في أحلامه.

- أنا لا أخشى الظلام.

قال هذا لأمه، عندما غابت عنه شهرين كاملين من أجل البحث عن كلأ ومرعى لماشية والده، فقد كان يملك كثيرا منها ولديه أرض بعيدة وبيت شعر صغير كاد يكون موطن أمه شبه الدائم، في حين عدم قدرته على المكوث معها فيه بسبب ذهابه إلى المدرسة.

- تبا لك أيتها المدرسة، صدر أمي كان ألذ من دروسك، وجهها أشهى من علومك، صوتها أرقّ من نسماتك.

الوجه ما زال يحدّق به، ويلوّح له بصرة البرتقال، ويؤكد له أنها ستكون له لا لغيره هذه المرة، في ذلك اليوم طلبت منه زوجة أبيه أن يأخذ صرة كبيرة من البرتقال إلى والدتها التي تقطن في الحي المقابل، وقالت له بلهجة كاسرة:

- لقد عددتها، عشرون حبة، إياك ثم إياك، عندما تعود سأعطيك واحدة، هيا أسرع.

كانت الصرة تتأرجح بين يديه، ويتمايل معها، توصله إلى السماء ويعود، ويرفعها أحيانا ليشتم عبقها، فيأخذ شهيقا طويلا إلى درجة التصاق بطنه بظهره، ثم يخرجه رويدا رويدا خشية على عزيزه الغالي.

لم يخرج من البيت ذلك اليوم - كعادته - فقد اعتاد أن يلقي بحقيبة المدرسة في تلك التي تسمّى غرفة ولا تحوى إلا فراشا وغطاء قديما كان لأمه منذ تزوجت، ثم يتناول صحن طعام وضع له قبل مجيئه، يغلب ظنه دائما أنه طعام الأمس، فلون صحنه وطريقة وضع الطعام به تذكره بلون وداع صبغ الأطعمة كلها به، فلم يعد يهمه إلا سدّ رمق جوعه، ثم سرعان ما يخرج لتقضية النهار كاملا وجزءا من الليل في الطرقات.

انتظر الساعات، ورائحة الصرة لا تفارق شهيقه، فكانت لديه قدرة رهيبة على الاحتفاظ بالروائح، ولولاها ما استطاع أن يحتفظ برائحة أمه دائما معه، وإن كانت رائحة الأغنام هي التي يستذكرها بيد أنها كانت لها أعبق الروائح وأرواها لحواسه.

- ربما عندما يأتي والدي سترمي لي بواحدة منها، نعم هي قالت إن لي واحدة.

تعلم أحمد الصبر إثر ما مرّ به من حرمان وظلم وجبروت، لا يجرؤ أن يخبر والده باستعباد زوجته له، وإن فعل كما جرى ذات يوم ضرب ضربا مبرحا وطرد من البيت لولا تدخل جارهم الطيب، عندما رأى أحمد ينام على الرصيف أمام منزلهم.

جلس الوالد بعد تناول طعامه الذي فاحت منه رائحة زكية غير التي اعتادها أحمد في طعامه اليومي، ابتسم عندما اشتمّ رائحة البرتقال التي تألقت على كل الروائح، وقال في سرّه:

- ستخرج صرة برتقال أخرى الآن بعد الانتهاء من العشاء، وعندما تعطيني حصتي سأشتمها ساعة كاملة قبل أن أقطعها.

وبعد انتظار ساعة شعر أحمد أنها عمر آخر له، بدأت تلك الرائحة تنتشر في أنحاء البيت، وتتسرب مسرعة إلى أنفه الصغير، فيمسك بها بيديه الاثنتين، وكأنه يحمل صرة أمه الوحيدة التي آلت إليه بعد وفاتها، ثوب واحد وغطاء رأس، وسبحة صغيرة علقها فوق رأسه، ثم يقرب الرائحة أكثر إلى أنفاسه، ويلصقها بوجهه، كمن يخبئ وجهه من قدر، ثم يغلق عينيه مستسلما لها في سبات تمنى لو كان كهفيا.

مرت الساعة تلك ثم بدأت النافذة تتحرك، فارتعش قلبه، وتطايرت عيونه فرحا، هبّ للوقوف والتهيؤ لاستقبال الضيف القادم الذي انتظره منذ الصباح، وما أن وصل كانت النافذة قد أغلقت، توقفت خطاه لحظة ثم سرعان ما دار في خاطره أنها رمت له بواحدة من النافذة، فالرائحة ما زالت تحاصر المكان، مشى خطوات تحتها الرائحة، ثم نظر من كافة الأطراف لتلك النافذة التي لا يعلم ما خلفها منذ خطوته الأولى في غرفة منزوية، مع أم كانت للماشية ثم له، وزوجة آمرة تعتلي قبة هذه النافذة، اقترب

أحمد، ثم قادته عيناه إلى صرة حقيقية.
- نعم إنها صرة تفوح بتلك الرائحة الآسرة..
ابتسم ثغره، ونسي ما ذاق من حرمان السنين، والضياع والتيه في حضرة ملكة الروائح هذه، تناول الصرة بيده المرتجفة لهفة وشوقا لحبيب غاب دهورا ولم يتذوقه، ولم يمتع فمه منذ زمن بعيد - ربما كان عمره كاملا - بطعم حلو الرائحة، حمل الصرة وشعر أن الدنيا كلها أصبحت بين يديه الآن، لهث من شدة الفرح، أراد أن يغني ويرقص، بيد أن صوت والده الأجش سرعان ما نبهه أن عليه الابتعاد والانفراد بغنيمته وحده.
- لن أكون وحيدا هذه الليلة.
ألم تقل له أمه أنها خبأت له صرة، ولم تكذب مرة في حياتها، يذكر أنه اشتهى لحما ذات يوم، وبكى بمرارة في حجرها، فقالت له:
- نم الآن وعندما تستيقظ سيكون لك.
لم يكن يعلم من قبل كيف يكون الذل شبحا، وعندما استيقظ وجد اللحم ينتظره، فلم يصدق عينيه، التهمه التهام مئة سنة أخرى لن يذوق بها طعم اللحم، وعندما أنهى طعامه ولعب بسعادة غامرة قبالة غرفتهما، سمعها تئن أنين المذبوح، سمع صوتها كشاة تذبح ولم يعلم سبب ذلك.
أخذ نفسا عميقا، وجلس متربعا على عرشه، وبدأ بفك عقدة الصرة، لم يشعر وهي في متناول يده أنها لا تحوي إلا قشورا، لم يدع لتفكيره فرصة الخذلان والخسارة، عمته الرائحة فما رأى في صرته إلا ما يريد أن يراه، وليس ما يكون.
صرته لا تحوي إلا قشورا. أين البرتقال.؟ نظر في السماء بين تلك النجوم التي كان يعتقد اعتقادا قويا أنها هي، فوجدها تقول له مرة أخرى بثقة إن الصرة ستكون له.
أغمض عينيه لبرهة قصيرة، كادت دموعه تسقط، ثم انتفض كعصفور مبلل، فقد عاهدها يوما ألّا يبكي، هو رجلها.
وهل يبكي الرجال؟ ومن أجل ماذا؟ برتقالة؟ لا أيتها السماء أخبريها أني لن أسمع صوتها مذبوحا مرة أخرى، لن أضعف. لن أدع رائحة تسيطر عليّ.
بهدوء عمر زيد على عمره، تناول القشر وبدأ بحتّ بياضه بأسنانه والتهامه بهدوء.

قاصة من الأردن

اسماعيل الرفاعي

ملف

ضوء أخضر

جميلة عمايرة

"رأيتك، رأيتك بأمّ عينيّ.
رأيتك وكنت تحلقين بجناحي نسر.
رأيتك عارية وكنت ترقصين أو تحلقين مثل طائر حر، ليس ثمة فرق كبير.
رأيتك.
ستائر النافذة المشرعة تطير معك، والغرفة تغرق بالعتمة إلّا من شعاع شاحب وخفيف من ضوء القمر.
نافذتك تحجب جزءاً من جسدك حينما تبتعدين دون وعي أو نية، لكنك سريعاً ما تعودين كضوء يومض من بعيد، يقترب حيناً ويبتعد حيناً آخر، وتذرعين الغرفة كفراشة. أدركت أنك لست هنا، لست من الـ"هنا"، بل هناك في البعيد وإلى الـ"هناك" تنتمين، إلى ما وراء الغيوم.
رأيتك فراشة وطار قلبي مع إيقاع جسدك، مع جناحيك، وحط حيث سكن جسدك.
"أحبك."

***

متعبة كنت، أحسست بالإرهاق يجتاحني كلي، يجتاح جسدي، أسمع طقطقة عظامي كمفك قديم صدئت مفاصله.
دخلت غرفتي، تخففت من كل ما يستر جسدي قطعة قطعة وطوحت بها كيفما اتفق، وبدأت الطيران، أعني الرقص. رغبتي حرة لا يوقفها أحد أو يحدها. هذا الدواء هو الذي يقيني من الانهيار في نوبات طويلة من الكآبة.
أبدأ القفز والتسخين بحركات قصيرة متلاحقة، مثل لاعب يستعد للنزول إلى أرض الملعب والمباراة تشتعل. أدور وأدور، أقفز ببطء، أقفز ببطء عصفور يطير للمرة الأولى، وسرعان ما يتقن فن الحركات ويبدأ الطيران وحده.
عالياً أحلّق.

جسدي يستجيب وينثني بانسياب سمكة، جسدي يتمطّى، يتهادى، يغنّي، ويتفتح كبتلات زهرة ويطير، يطير ويتجاوز كل ما وراءه ويتحرر.
ثمة إيقاع خفيّ يقوده. يصبح جسدي خارجيا، يقودني وأنا أتبعه بنشوة، فأحس بالخفة. ينثني جذعي ورأسي معاً، يتطاير شعري وأحسني طائراً رشيقاً لا يوقفه شيء. جسدي هناك، جسدي ليس هنا، جسدي موجة بحر تفيض وتنحسر، تعلو وتعلو وتعلو. يتخفّف من كل ما يثقله، ما يرهقه، ما يحده وما يقيده داخل إطار يضيق كل يوم، كما لو أنه قميص رثّ قديم.
أصير غيمة وسط سماء زرقاء وقريبة، فأعانق الغيوم وأُحلّق وراء الأزرق.
أرتقي سلالم من هواء دافئ، تيارات تأخذني بقوة حيناً وبرفق حيناً آخر. ما عدت أرى شيئاً. لجسدي إيقاع وأنا أتبعه. للهواء هنا رائحة ومذاق لا يعرفهما سوى من يتقن الطيران عالياً.
روحي تحلّق، عالياً تحلّق، تحلّق وتسمو فتسبقني، تسبق إيقاع حركتي خارجة من جحرها الضيق. روحي تجاور الشمس وهي نائمة في سريرها، روحي توزع الأحلام على النائمين حلما حلما وتزرع وردة للغائبين.
أنا خارج قياس الزمن ورتابته، خارج حصار هذه الجغرافيا الكئيبة التي تقيّدني وتحبس أنفاسي، فأحس بالبهجة. بهجة الطيران.

***

أذكر أني آويت لسريري ولا أعرف كم قضيت من زمن وأنا خارجي، خارج هذا العالم، خارج هذا الصندوق الأسود البائس الذي يكتم الأنفاس، ويقضم الرغبات، ويجهض الأحلام، ويمنع الطيران، ويحرم كل ما يصدر عن هذا الجسد من رموز وإشارات وتلويحات.
سحبت "الحاسوب" وأخذت أتصفّح جداري، صفحتي الشخصية. صندوق بريدي بمؤشره الأخضر يشير لرسائل ترقد داخله. بحركة

جبران هداية

تلقائية سارعت لفتحه وبدأت اقرأ الرسالة.

صُعقت.

كنت كمن تلقت صفعة قوية من يد مجهولة بالعتمة!

يا إلهي.

أعدت قراءتها من جديد. نهضت من السرير. أنفاسي تتلاحق بقوة وكأن أحدهم حفية يطاردني. سارعت لإسدال الستائر دون أن أغلق النافذة أو أشعل الضوء. أنا بحاجة لأن أعبَّ هواءً دافئاً ونقياً وأحبسه في وعاء كبير لا يضيق، وأحتسيه كماء.

جلست وراء الطاولة، أفكر وأعيد القراءة ثانية وخامسة وعاشرة.

"رأيتك، رأيتك تطيرين بجناحي نسر.

رأيتك عارية وكنت ترقصين أو تحلقين مثل طائر حر، ليس ثمة فرق كبير.

رأيتك.

كانت ستائر النافذة المفتوحة مشرعة والغرفة تغرق بالعتمة إلّا من شعاع شاحب وخفيف من ضوء القمر.

نافذتك تحجب جزءاً من جسدك حينما تبتعدين دون وعي أو نية، لكنك سرعان ما تعودين بسرعة الضوء وتذرعين الغرفة كفراشة، أدركت أنك لست هنا، لست من الـ"هنا "، بل هناك في البعيد وإلى الـ"هناك" تنتمين، إلى ما وراء الغيوم.

رأيتك فراشة وطار قلبي معك مع إيقاع جسدك، مع جناحيك، وحطَّ حيث سكن جسدك. أحبك".

***

هناك من يراقبني، من يترصدني، من يحصي أنفاسي، من لا يفوت شاردة مني أو واردة نحوي، من يحسب لي أيّ زلة أو هفوة أو قهقهه أو إشارة أو تلويحة. يا إلهي، ماذا سأفعل والمنافذ تضيق أمامي؟

لا شكوك تحوم حول هذه الحالة. ثمة وصف دقيق وتفصيلي لما حدث.

يا إلهي، ما الذي دبّره لي في عتمة ليل؟ ما الذي سيفعله بعد؟

أنا في متاهة شائكة وخيوطها تتداخل بقوة، وقد بتُّ مكشوفة وعارية تحت شمس حارقة، ولا أعرف ماذا سأفعل، وما ينبغي لي فعله أمام هذه الورطة التي وجدتني فيها دون توقع.

جلست وراء النافذة. ومن وراء النافذة أخذت أرقب الخارج، أعاين ما يحيط بي بعد أن أيقنت أن من أرسلها يقيم هنا بالقرب من بيتي يتعقبني ويتربص بي!

العمارة المقابلة بشققها المكتظة نصفها يغرق بالعتمة ونصفها الآخر مضاء.

ثمة احتمالات تضيق حيناً وتتسع حيناً آخر: الشقة التي تقابل بيتنا تحت مرمى نافذتي تماماً مضاءة، وعارية بلا ستائر. ما يعني أن ثمة رجلاً ما يزال مستيقظاً. تُرى ما الذي يفعله في هذا الوقت المتأخر سوى أنه يتلصّص بكل سهولة على الآخرين، فتمكن من رؤيتي دون كبير عناء.

سارعت للنافذة ورحت أحدق بالنافذة المضاءة ثانية.

ماذا لو لم تكن هذه النافذة؟ لا أعرف. استبعدتها مؤقتاً، ورحت أُحدِّق بالنافذة الأخرى ممعنة النظر بكل ما أراه: إضاءة خفيفة وثمة خيالات تروح وتجيء، تجيء وتروح، تظهر وتختفي، تختفي وسرعان ما تظهر من جديد. أُحدِّق ثانية. إذن هذه هي النافذة، هنا صاحب الرسالة، هنا يقيم من أرسلها. هنا يقبع عاشق الليل بجحره!

تتابع الخيالات جيئة وذهاباً متجسدة أمامي، بعينيي المحدقتين أراها.

ماذا يفعل؟ ربما دعا أصدقاءه بعد أن وعدهم بسهرة مختلفة حتى مطلع الفجر، وبدأوا يراقبون الجيران من وراء النافذة، وهكذا تم اصطيادي وأنا في بيتي!

لا، لا، ربما هُيّئ لي. لا أعرف ولست بموضع الجزم أو القطع في شيء.

النافذة الأخرى، تلك في الوسط تماماً، إضاءتها قوية وستائرها مشرعة على الليل والرغبات والاستكشاف.

أرقبها بتمعن. لا أتبين أحداً، لماذا هي مضاءة؟ ربما غرق في النوم ونسي كل شيء. ولكن، هل يسكن وحيداً في شقته؟ لا أعرف. لم يسبق لي معرفة أحد من الجيران ولو مصادفة، حتى لو لإلقاء تحية عابرة، ولم يسبق لنا مشاركة أحدهم بمناسبة ما، سواء أكانت فرحاً أم ترحاً!

لا. لا. قد تكون النافذة في آخر واجهة العمارة، مقابل شقتنا من ناحية اليسار قليلاً. ثمة أشجار حور عالية وأغصانها كثيفة تغطي النافذة وتعلوها فتحجب جزءاً منها، مما يسهل المراقبة بأمان وسط العتمة. باستطاعته أن يتسلق الشجرة، فأغصانها متشابكة وكثيفة ويختبئ داخلها، فيراقب كما يطيب له، وكأنه خَمَّنَ بأن "صيداً" ثميناً ما سيقع بين يديه.

يا إلهي. أهذا ما يحدث حقا؟

لا.

إذا انزلقت قدمه عن الشجرة ستكون كارثة قد تودي بحياته في هذه العتمة. ورغم أن هذا يبقى احتمالاً، غير أني لا أتمكن من استبعاده.

الاحتمال الآخر أنه، وبمهارة عالية، سيتمكن من القفز عبر نافذته المشرعة لشقته بكل هدوء، وكأن شيئاً لم يحدث.

لا، لا، هل يفعلها رجل عاقل؟ من قال أنه عاقل؟ لا أعرف. بت لا أعرف شيئاً ولا أريد.

اللعنة. لا أريد سوى معرفة من هو صاحب النافذة الذي يتلصص علي ويراقبني ويعد أنفاسي وحركاتي ويقتحم خصوصيتي دون أن يأبه لشيء، وأكثر من هذا قام بإرسال رسالته لتحذيري.

أُدرك بيقين أن من قام بإرسالها يقيم هنا وعلى مقربة منّي، بل هو في أحد شقق هذه العمارة التي تواجه بيتنا تماماً، وليس من فاصل سوى طريق فرعي صغير يخدم الحي.

ماذا سأفعل؟ هي لعبة احتمالات لا أكثر، قد تصيب وقد تخطئ.

الاحتمال الذي أربكني: ماذا لو كان صاحب الرسالة لا يقيم في أحد هذه الشقق؟

ماذا؟ كيف ضبطني متلبسة برقصي عاريةً إذَن؟ لا. يبدو لي هذا احتمال بعيد وغير قابل للتحقق.

قال إنه "عاشق الليل" ما يعني أنه يبقى متيقظاً حتى مطلع الفجر، وما يؤكد إقامته في واحدة من شقق العمارة التي تقابل بيتنا تماماً. وهكذا استطاع بدهاء ويُسر أن يضبط ضحيته دون كبير جهد أو عناء. وقد أكدتُ، في مكان هنا من القصة، أن ثمة يقين في هذا الأمر لا يقبل الشك!

لا أعرف..

أنا جد مشوشة، مرتبكة، وحائرة، وعاجزة عن التفكير بهدوء.

من المحتمل أن يكون صاحبها قد كتبها بالصدفة المحضة دون رؤيتي، أو معرفة أنني فتاة تتقن فن الرقص، فأرسلها هكذا دون قصد أو نوايا مبيتة. حقاً؟ مؤكد بأن هذا احتمالٌ لا يقوم على أيّ منطق؛ إذ كان وصفه لي ولرقصي وصفاً دقيقاً لِما قمتُ به فعلاً.

***

انقلبت المسألة برمتها، ووقعت بكل ثقلها وقسوتها فوق رأسي:

هل أكون أنا المسؤولة، أعني عن كل ما حدث لي؟ كيف نسيت نافذتي مفتوحة وستائرها مشرعة؟ لا أدري؟!

أمام مرمى نافذته المشرعة جلس الشاب وحاسوبه أمامه، كما نافذتي تماماً، يتصفح حيناً ويستطلع الخارج حيناً آخر، فضبطني "متلبّسة بالرقص العاري" دون دهاء، أو خطط مسبقة، أو عناء؛ فالأمر لا يستوجب سوى القليل من التدبير! ولكي يُخضعني لسطوته، قام بكتابة الرسالة دون إغفال شيء وبتفصيل، وأرسلها من فوره ليحذرّني مما هو قادم، وليفسد ليلتي.

يا إلهي.

لا أعرف ما الذي جنيته؟ وكيف تأتّى لأحدهم أن يقتحم عالمي ويتلصص على شؤوني، ما خفي منها وما ظهر؟

لم يعد ثمة خصوصية للمرء في هذا العالم الذي صار قرية كونية صغيرة.

***

القلق الذي استبد بي، والخوف الذي انتابني مما سيقدم عليه، وكل ما عانيته من هواجس واحتمالات كانت في مكانها وها قد حان وقتها.

اتصلت بي زميلتي بالعمل ذات مساء وأخبرتني أنه وأثناء تصفحها في أكثر من موقع على الإنترنت وجدت لي أكثر من صورة وأنا أرقص شبه عارية.

هاتفتني صديقتي وهي متفاجئة، أوضحت لي أنها وقعت في حالة من الصدمة وهي بين التصديق والتكذيب حين وجدت صورة لي بمحض الصدفة وأنا عارية على الأنترنت في مجموعة تدعى" فتيات يجدن الرقص". وأوضحت لي اسم "الويب" (Web) والرابط.

لم ينته الأمر هنا.

في طريق عودتي للبيت الذي وصلته متأخرة على غير العادة، بسبب أزمة السير الخانقة عند نهاية الدوام ذلك اليوم وجدت شقيقي بانتظاري والغضب ينز من ملامحه.

- أنتظر عودتك بفارغ الصبر. قال قبل أن أسلم عليه.

- خيرا. قلت ضاحكة.

- لا أعرف ماذا أقول، أو كيف سأقول!

- خيرا. قلت. وأحسست بدقات قلبي تكاد أن تشق صدري.

- في المطبعة وأثناء بحثي عن صور مناسبة لبوستر إعلاني وجدت لك أكثر من صورة، وفي أكثر من موقع، وصمت طويلا إلى أن قال: تجيء النهاية من تلقاء نفسها ودون استدعاء من أحد.

صحوتُ متعبة إثر ليلة طويلة من الأرق والقلق والتحسب والاحتمالات ليلة امتدت حتى خيوط الفجر، حينها اتخذت قراري وعزمت على التصدي للأمر ومواجهته.

قبل الثامنة صباحاً كنت في مديرية الأمن، وتقدمت بشكوى خطية وأرفقتها بالرسالة، لقسم مكافحة الجرائم الإلكترونية. بعد أن شرحت لهم الأمر بتفاصيله كلها.

قاصة من الأردن

علبة الحلوى

سحر ملص

تلك العلبة الخشبية بيضاوية الشكل التي كانت ما أن تفتحها أمي حتى تفوح منها رائحة السمن العربي الذي ينطلق من أشهى قطع الحلوى المصنوعة في بلاد الشام بأنواعها المختلفة من البقلاوة إلى قطع الكنافة المحشوة بالفستق الحلبي وكنا نجتمع بفرح حول أمي نمد قاماتنا الصغيرة أمام قامتها حيث تفتح العلبة وتجود علينا ببعض القطع التي تلتهمها بحبور، حتى إذا انتهت من التوزيع أغلقتها بإحكام ورفعتها فوق الدولاب لتظل أعيننا معلقة بها.

وكنت أحلم دوماً أن تصير لي تلك العلبة كي أصنع منها بيتاً للدمية، أو أخبئ فيها أشعاري التي أكتبها، أو أضع فيها ألواني وخواتمي، حتى جاء ذاك الفجر الذي استيقظنا فيه وسط همهمة وأصوات غريبة، فقد استيقظت أمي متعبة على غير عادتها، كانت تتلوى وتسند بيدها بطنها المكسور وقد أحضر لها أبي القابلة، وفهمنا أن البيت بانتظار مولود قادم.

خرجنا نحن الصغار من غرفة أمي وأغلقوا الباب دوننا وقد جلسنا مع أبي نرتقب الحدث وسط آهات مكتومة تصدر بين الفينة والفينة عن أمي، وبعد انتظار ممض خرجت القابلة بوجه مكفهر تجرجر خيبتها وسط ولادة جنين ميت قدم قبل أوانه وظل مغمض العينين إلى الأبد.

هرولنا خلف أبي نستطلع الخبر لنجد أمي حزينة تذرف دمعها، وصعقنا لمنظر صبي نائم في طشت صغير دون حراك، كان يبدو مثل دمية بجسده الفغ وأصابعه الرقيقة، صاحت بنا القابلة وأخرجتنا.

ساد الحزن من يومها أركان بيتنا، واختفى الصغير الذي لا تدري كيف تدارك الجميع أمره، وانطفأت فرحتنا بقدوم أخ لنا نلهو معه نحن البنات وتفرح به أمي التي علا وجهها حزن شفيف، إذ غادرتها ابتسامتها الرقيقة، وكثيراً ما كنت ألمح دمعة تترقرق في عينها، وعادت تشغل نفسها بشؤون البيت ورعاية أطفالها. ولم تعد تقدم لنا قطع الحلوى من ذاك الصندوق، الذي اختفى ومعه اختفت آمالي بالحصول عليه.

كنت ألاحظ بين الفينة والأخرى أن أمي تصعد إلى السقفية الحطب لتملأ سلتها حطباً وترجع به لتلقيها للموقد الذي يشتعل أواره وسط اللهيب حيث الجمرات المتوهجة التي تصطلي بنارها وجوهنا، وكنت أعشق رائحة الحطب التي تعبق بأنفي وأشعر بفرح غامر وأنا أسمع صوت طقطقته.

لاحظت أن أمي كانت تطيل المكوث في السقفية لترجع بوجه حزين وهي تحمل سلتها، حيث بت أدرك أن مجرد صعود أمي إلى السقفية يعني عودتها بسلة من الحزن، مما دفعني لمراقبتها.

لحقت بها يوماً وشاهدتها تتسلق الدرجات ثم تختفي فانسللت خفية خلفها، ووقفت خلف الحائط أرقب ما يجري، هناك شاهدتها تقف بين أكوام الحطب أزاحت بعضها ثم فجأة أخرجت علبة الحلوى وفتحتها، راحت تتأملها وهي تذرف الدموع مما صعقني وأنا أتساءل لماذا تبكي أمي أمام علبة الحلوى؟ هل تذكرها بخيبة أملها في توزيعها عند قدوم صبي لها يفرحها؟ لماذا خبأتها عن أنظارنا وحرمتنا منها.. أسئلة حيرى كانت تعتمل في صدري كتمتها وتواريت عن الأنظار حتى هبطت أمي من السقفية حاملة سلتها..

صعدت هناك أقفز مثل أرنبة صغيرة، دخلت السقفية وأهمتني رائحة الحطب مددت يدي أزيحها وأبحث عن علبة الحلوى حتى وجدتها، ما أن لامستها حتى رقص قلبي فرحاً وقد تنشقت رائحة السمن العربي تفوح منها تحلب ريقي، صممت أن التهم كل ما بها، وأحصل عليها فارغة كحلم يرجع إلي، رحت أعالج بأصابعي الغطاء البيضاوي حتى فتحته، لحظتها صدمني منظر الجنين المملح وقد انكمش جسده الصغير أكثر، كان يرقد على قطعة من الساتان الزهري في علبة الحلوى وكأنه صبيّ غارق في أحلامه، ربما كان فرحاً أنه التهم كل ما في الصندوق من قطع الحلوى، أو أنه وحده بين الصغار الذي فاز بذاك الصندوق البيضاوي.

قاصة من الأردن

وليد نظمي



رجل الصوت والصدى

ماجدة العتوم

(1)

صديقنا الذي عرفناه كان شغوفاً بقصة الصوت والصدى. عرفناه في الزمن الجميل. كان الصوت حبه للحياة، أما الصدى فحبها له. صديقنا الشغوف بالصوت والصدى كانت تغريه الوديان العميقة. يذهب إليها طائرا، يحط في قلبها عاشقا، يغني ملء صوته وقلبه ويصغي للصدى. كان يترك لنا رسائل "أنا ذاهب هل تأتون معي؟" نذهب أو لا نذهبُ. هو ذاهب، ولا يغضب. نرافقه أحيانا، ونرفض في كثير من الأحيان الهبوط معه إلى بطن الوادي. نراقبه من علٍ وهو يفتح جناحيه للريح، تملأ صدره وقميصه، وتحمل صوته العالي والعاري إلى جدران الوادي. يردّد الوادي كلامه وغناءه، ويعيده إليه، إلينا. يضحك، نضحك ونودّ لو نبكي أحيانا، نفكر ما الذي يفعله صديقنا المجنون وهو يعبث بصوته وينصت للصدى. نذهب أو لا نذهب. لا يغضب صديقنا العاشق أبدا، وفي أحيان كثيرة جدا كنا لا نذهب، فيذهب وحده. وحين يعود يعود ملآنا بالريح والروح. يحكي لنا عن مغامرة فاتتنا، وعن حكاية جديدة لو حضرناها لكنا كتبنا شيئا جديدا، مختلفا. نحن الوجه الآخر لصديقنا الشغوف. نحن المصلوبون على حائط الزمان والمكان والظروف، ولا يلومنا ولا يغضب، بل في كل مرة يعود ولنا في قلبه نصيب من الحب أكبر، ورسائل يتركها لنا في هواتفنا، تكثر.

في الرحلة الأخيرة، التي لم نكُ فيها مثل مرات كثيرة، عاد صاحبنا ولم يمرّ بنا ليحدثنا كعادته عن تلك الرحلة، لم يكتب لنا رسالة أدبية يصف فيها رحلته. افتقدناه وتساءلنا عن سر ذاك الغياب. رفعت سماعة هاتفي، ناديته مرة أولى، ثانية، ثالثة. كانت أنفاسه مسموعة، لكنه لم ينبس بكلمة. صحت بعلو صوتي "ماذا حصل؟" أغلق هاتفه، ثم بعد هنيهة وبينما كنت أحاول تكرار الاتصال به وصلتني منه رسالة "اكتب لي، لقد سلبتني جنيات الوادي صوتي".

هذه المرة عاد صديقنا الشغوف بالصوت والصدى. عاد كأن لم يعد، لا صوت، فهل من صدى؟

(2)

لا أدري ما الذي رأيته ليلة أمس. ذلك الذي رأيته بينما أنا مستلقية على الأريكة بعينين نصف مفتوحتين. كنت أرى كل شيء بوضوح حولي، ولم يفزعني من بداية المشهد شيء. كنت أرى الطاولة وعليها المزهرية المصنوعة من جذع شجرة، والتي حفرت عليها أنامل الفنان خطوطا متعرجة. كنت أرى الأريكة المنفردة تجلس قبالتي بصمت مهيب، وأرى السجادة التي حصلت عليها هدية عندما اشتريت ذلك المنزل الذي لم يعد منزلي. وقبالتي كان هناك موزع يفضي يمينا وشمالا إلى غرفَتي النوم. أما التي على الشمال فهناك ينام فلذات كبدي، منزوعي الغطاء بإرادتهم، لأن الجوّ الحار لم يترك لأحد فرصة الاحتفاظ بغطائه. أما الغرفة الأخرى فلقد خرجت منها قبل قليل هاربةً من عدم قدرتي على النوم، وبينهما تماما هناك باب يفضي إلى الحمام. كان نظري مستقرا هناك لأنها النقطة المقابلة لي تماما، فلو رسمنا خطا من حيث كنت مستلقية إلى ذلك المكان لتبين بوضوح لا شك فيه أنها النقطة المقابلة لي تماما. وهناك وقف ذلك الشيء. لم يكن بشرا، لم يكن جسدا، كان كائنا أسود لا شكل له. أعطاني ظهره، ولبث هناك زمنا. جمّد كل مشاعري، ولم يُبق لي سوى الهلع. وفجأة تحرك بالاتجاه الآخر، هناك كنت أعرف التفاصيل جيدا، لكنني أكاد لا أرى منها شيئا. هناك كانت تقف خزانة وضعت فيها بعض الأدوات المنزلية الثمينة، ومن الناحية الأخرى يتسمّر مبرّد الماء، وفي وسطه نقطة خضراء مضيئة تقول للرائي أن الماء بارد وبوسعك أن تشرب. وهناك باب تُرك مفتوحا طوال الوقت لأنه باب يشير إلى الجهة الغربية، جهة الهواء. أعرف كل شيء هناك، ولا أرى شيئا. وقف الشيء الأسود هناك وفقا لإحساسي. فكرت أنه سيخرج، وكنت أريد أن أُلحقه بصرخة تنهي كل ذلك الخوف وكأنني أُلقي جرة خلفه، لكنه - ولا أدري لماذا - ربما كان خائفا أكثر مني، وربما أراد أن يقول لي إنه جزء مني. فما إن شعرت باقتراب صوتي من حنجرتي متأهبا للخروج حتى دخل في صوتي، وخرج مني صوت لم أعرفه يوما. لم يكن ذلك الصوت صوتي، كان صوتا غليظا يشبه صوت رجل فقد أعز ما لديه، فاختار لنفسه مكانا بعيدا عن كل شيء، وراح يجعر. هل كان ذلك حزني يجعر أم أنني أنا من كان يجعر؟ ظل هكذا يحدث حتى سقط المشهد الحقيقي من أمامي، ولم يبق سوى ظل الخوف متمثلا في صمتي وعدم قدرتي على الحراك. سأصمت لأنني أخشى أنه لا يزال قابعا في حنجرتي، وأنني لو تكلمت سينفضح أمري.

قاصة من الأردن


خالد تكريتي



سلة وجُحر وسرير

أماني سليمان داود

سلّة

أخذتُ أُلمِمُ العصافير التي تناثرتْ في الحاكورة، كادت السلة تمتلئ حين أطلّ أبي صائحاً: كُفَّ... عُدْ أدراجك، نظرتُ في وجه أبي، ثمّ في السماء الملبَّدة، تأملتُ السلة طويلاً، آلمني أن العصافير فيها ميّتة، أمسك أبي بيدي، وشدّني كي أسرع. المطر عاد مع رياح أشدّ هذه المرّة.

أقَضَّ مضجعي صوتُ مُواءٍ غريب، تخيّلتُ القطط الليلية السوداء تتلذّذ بعصافيري، ندمتُ على الاستجابة لأبي حين منعني من إدخال السلة، لا تُدخل الموتى، قال. فأجبتهُ: هي عصافير يا أبي. أليستْ ميّتة؟! بلى يا أبي غير أنها تظلّ عصافير.

صوت المطر في الخارج يعلو، وحركة الأشجار يصلُ حفيفُها إلى أذنيَّ كأصوات أشباحٍ راقصة، أذهلنا أنّ موجة مطر وريح تفعل في المحيط ما فعلته، كأنّ حبّاتِ البَرَد حصىً يتساقط، وارتطامَ الأشياء وتطايرَها معركةٌ بالسيوف. أصواتٌ غريبةٌ تظهر وتختفي، والعصافير التي هاجرتْ من مكان ما تتفاجأ بقدرها الغريب في حقلنا، لو لم أطِعْه، لحرستُ الأجسادَ الصغيرةَ وحَمَيْتها من موتٍ مضاعف.

تحوّل غضبي من أبي إلى شعور بالجفاء لازمني طيلة فصل الشتاء؟! صمتٌ ظَلَّ يتلبّسني كلّما جلستُ في حضرته يتحدث إلى ضيوفه، لا تخلخله إلّا نظرةٌ جانبيّةٌ منه، تأمرني بإحضار الشاي، أحضِره.. ثمّ يرمقني لجمع الأكواب الفارغة، أجمَعُها. لا أتململ. كأنما أجنحتي مفرودةٌ دوماً استعداداً لسرعة الاستجابة، كأنني واحد من العصافير التي حلّقتْ وحلّقتْ إلى نهاية لا تعلمها، كنتُ أحدِّث نفسي، هل ستمرّ موجةٌ، فتكسّر أجنحتي، تخلعها، فأسقط؟! وكان سؤالٌ أكثر إلحاحاً، يَفِزُّ في صدري، فيعتريني كحُمّى: هل ستجدني سلةٌ فتحتويني؟

جُحْر

ألهو في حاكورة الدار، تلهو أفعى حولي، ألمحُها، فتختفي في جُحْرٍ في الحائط، وحين أركض باتّجاه الحائط لا أجد جُحْراً، ظللتُ يومياً أترقّب ظهورها، ولمّا اصطحبتُ أبي إلى السّوق، تركتُ هناك يده مسرعاً باتجاه هنديٍّ ظهر منذ بضعة أشهر، وذاع صِيتُه، عمل في البداية مساعداً في بيع الخضار عند تاجر الحيّ، ثم أخذ مجلسه أمام محلّه لمّا غاب، حيث قيل إنه سافر إلى بلاد شرق آسيا؛ لإقامة بعض الصفقات التجارية إثْر وقوعه على كنزٍ في جُحْرٍ قريبٍ من أحد البيوت، وفتّش الناس في بيوتهم وحولها عن جُحْر يؤكّد ذلك، ولم يجدوا، انتظروا عودته لسؤاله طويلاً.

لم أتمالك نفسي من الدهشة فور وصولي إلى حيث الهندي، وأنا أراه ينفخ في ناي بين يديه، وأفعى تُطِلُّ بخفّةٍ، وتنسلُّ من بين حبّات الكيوي التي صُفَّت على نحوٍ لافتٍ في سلّة.

سرير

يومها هربتُ من أخي الذي يكبرني بأعوام، وما أنْ أنهى العدّ إلى رقم عشرة، حتى كنتُ قد وجدتُ الخيارَ الأنسب أن أمدَّ جسدي مختبئاً تحت السرير، عتمةُ المكان كانت مغويةً بإضفاء التشويق على اللعبة، سمعته يقول: حامي حامي بارد بارد، بين اقتراب وابتعاد، وسرعان ما غاب صوته، فاشتدتْ رغبتي بالركض إلى الحائط منتشياً: كومّستير.

ما أن اعتادت عيناي العتمةَ حتى رحتُ أتأمّل الأشياء التي دحَشَتْها


خالد تكريتي

أمي تحت السرير؛ لتخفيها عن أعيننا، وددتُ أنْ أنادي: أووه... كشفتُ مخبأكِ السرّي، هنا إذن تخفين ألعابي حين تعاقبينني! وحضنتُ دُبّي المفضَّل سعد، نظر إليَّ وابتسم بحنان، وأمسك بيدي، وشدّني إلى الزاوية الأخيرة تحت السرير، وقفتُ حينها، فانفتح بابٌ خشبي قديم أمامنا، وَلَجْناه بسرعة، مشينا قليلاً حيث وجدنا باباً آخر انفتح على حديقة واسعة، كانت سماؤها تعجّ بالعصافير، والأفاعي يزحفنَ بغَنَجٍ جوار جدول ماء ضيِّق، ألقى سعد التحية عليها، فردّتْ بحياء، لم أرتعد خوفاً منها، ولم أصرخ رعباً، نظرتُ بألفةٍ حولي، وابتسمتُ كثيراً، وددتُ أنْ أحلِّق حينها، لم أُكمِل أمنيتي، إذ وجدتُني نحلةً كبيرةً، بخفّة طِرتُ، وحَطَطْتُ على كتف سعد، داعبني بمخالبه بلطف، سألته: ألمْ تعهدني عدوّاً لك؛ فالنّحل عدوّ الدّبية؟ اكتفى بصمتٍ ذي مغزى، مشينا بين الأزهار الملوّنة، وكلّما وصلنا زهرةً، مصصتُ رحيقها، وعدتُ إلى كتفه.

لمحتُ الهنديَّ تحت شجرة بلّوطٍ بعيدة يعزف على نايه بهدوء، طِرْتُ إليه، سألته عن تاجر الحيّ الذي ابتعد ولم يعد، فظنّني ذبابةً، حاول أن يكشّني، ولمّا أبيْتُ، سار بتُؤدة وهدوء، وسرعان ما ابتلعه ظلٌّ بعيد.

خريرُ الماء وزقزقةٌ لذيذةٌ وحفيفُ شجرٍ وارف أشعرتْني جميعُها بالغِبطة، غير أنّ سِلالاً كثيرةً مرتّبةً بشكلٍ دائريٍّ حَولي، نبّهتني إلى دُبّي الذي اختفى فجأةً، فشعرتُ بالوحشة رغم أُنس المكان، أخذتُ أنادي بصوتٍ عالٍ: يا سعد يا سعد يا سعد...، وكلّما صرختُ، زحفتْ أفعى، وقفزتْ إلى سلّة، ونزل عصفورٌ فوَقَفَ على طرفها، ولمّا وجدتُني محاطاً بسلّاتِ الأفاعي والعصافير، مدّ أبي يده يسحبني من تحت السرير.

قاصة من الأردن

وجوه

علا السردي



تمكنت من حجز تذكرتي عائداً الى مدينتي، بعد إجازةٍ جميلة قضيتها بين أحضان الطبيعة، بعيداً عن جموح المدينة وصخب العمل. كانت النسمات العليلة تحاول ثنيي عن قرار إنهاء إجازتي، لكن عودتي لاستئناف عملي كانت ملحة. عانقت الأشجار عناقاً أخيراً، واعتذرت للنسمات بلطف، وحزمت حقائبي.

كانت محطة القطار مزدحمةً بالمسافرين صبيحة ذلك اليوم. أخذت مكاني إلى جانب عجوزٍ سبعيني. بضع دقائق وانطلق القطار قاصداً المدينة. بحثت في حقيبتي عن كتابٍ كنت قد ابتعته من أحد الأكشاك لأطالعه أثناء الرحلة، لكني اكتشفت أنني قد نسيته على مقاعد الانتظار. تأففت ونظرت حولي، كان العجوز الذي يجلس إلى جانبي كثير الحركة والتمتمة، وكان بين الفينة والأخرى يخرج محفظته ويقرّبها كثيراً إلى عينيه حتى ظننته سيأكلها بهاتين العينين الضيقتين. يعد نقوده، يتأملها طويلاً ثم يعيدها إلى المحفظة. كم يبدو بخيلاً هذا الرجل، هكذا هم البخلاء يخافون على نقودهم من أنفسهم، ويشكون حتى بأمانة محافظهم.

نظرت إلى المقعد المجاور باحثاً عن وجهٍ آخر ربما يحكي لي حكايةً تسليني حتى أصل. كان الرجل الذي يجلس هناك متجهماً، جبهته متجعدةٌ من شدة العبوس، وعيناه جاحظتان تتأملان شيئاً ما، وبدا كأن ذهنه مشغولٌ بشيءٍ عظيم، وإلى شماله تجلس حسناء عشرينية. يا لحظي كم هو تعِس ويا لحظه السعيد، فبينما أجالس عجوزاً بخيلاً يهوى خشخشةَ أوراق النقد، يجالس ذلك العابس حسناء ملائكية الوجه. لمحتني أتأمل ما ظهر من قدميها الملتفتين حول بعضهما، فعدّلت جلستها وأدارت وجهها نحو النافذة. بدت محتشمةً، جذابةً، هادئةً كسمكتي الذهبية، وجمحتُ بخيالي متأملاً ذلك الجمال المتزن، باحثاً عن طريقةٍ تمكّنني من التحدث إليها، قاطع خلوتي مع أفكاري صوت الشاب الذي يجمع التذاكر.

- تذكرتك من فضلك.

قال الشاب بأدب، فأخرجتها وأعطيتها له، نظر إلى العجوز الذي يجلس بجانبي وقال مبتسماً:

- أهلاً بك أيها العم، سرّني أن أراك هنا.

كم هو منافقٌ هذا الشاب من يسره أن يرى بخيلاً!

- أهلاً بك بني.. حدثني بسرعة ما هي أخبار دراستك؟

قال العجوز.

- أموري جيدة جداً والحمد لله بقي لي فصلٌ واحد وأتخرج.

- أنت شابٌ مجتهد، أتمنى لك النجاح بني، لا تنسَ أن تبلغ والدك تحياتي.

- سأفعل عمي، عن اذنك.

مضى الشاب في طريقه بعد أن أخذ التذكرة من العجوز، في حين كنت أحرك رأسي في كل الاتجاهات متأهباً اصطياد نظرات تلك الفتاة، بينما كانت عيونها الخجلة منشغلةً بمراقبة حقول القمح وهي تمر سريعاً أمام نافذتها. بدت كشاعرة أو رسامة.

- "بُني بُني".

قال العجوز، فالتفتُ اليه:

- عفواً أتكلمني؟

- من فضلك تساعدني في أمرٍ ما!

سأل العجوز.

- بالطبع.

قلتها رغماً عني، فأنا أمقت البخلاء، ولم يشفع لندائه سوى سنوات عمره الكثيرة. أخرج محفظته وأعطاني إياها قائلاً:

- نظري ضعيف، أوقعت نظارتي وأنا أصعد القطار فكُسرت، هلا ساعدتني بإخراج ورقة الخمسين جنيهاً، فأنا لا أكاد أميزها من ورقة العشرة جنيهات، فكلتاهما من ذات اللون.

فتحت المحفظة وأخرجت له ورقة الخمسين جنيه، شكرني بشدة، أعاد محفظته إلى جيبه وظلت ورقة الخمسين جنيهاً في يده. نادى على الشاب الذي يجمع التذاكر قائلاً:

- سأنزل في المحطة القادمة، ألن تسلم علي؟

مد الشاب يده لمصافحة العجوز، فدس فيها الثاني ورقة الخمسين جنيهاً، احمرّت وجنتا الشاب وأطرق رأسه خجلاً وقال:

- أيها الطيب، هذا كثير، كلما لمحتني تفعل معي ذلك!

قطب العجوز حاجبيه ووضع سبابته على شفتيه طالباً من الشاب عدم التكلم، وقال:

- لا تنسَ أن تسلم على والدك.

ابتسم الشاب ووضع الورقة النقدية في جيبه قائلاً:

- لن أنسى سيدي، ولن أنسى كذلك معروفك معي ما حييت، أشكرك جزيلاً، أنت كريمٌ جداً.



ومضى. شعرتُ للحظات أنني أذوب في مكاني كقطعة ثلج، أصغرُ أصغرُ حتى أختفي، أتسلل عبر شقوق القطار، وأتبعثر على سكته الحديدية. خجلت من نفسي ومن ظنوني، وشعرتُ أنني أدين لهذا العجوز باعتذار، وجاء إعلان الوصول إلى المحطة الأولى عبر مكبّرات الصوت، فنهض الرجلُ من مكانه وودعني وغادر القطار، بينما بقيت صامتاً كالأبله، متحاشياً التقاء عينيه الواسعتين بعينيّ الضيقتين. صعد بعض الباعة إلى القطار بعد أن توقف، واقتربت فتاةٌ صغيرةٌ تبيع الورد من الرجل العابس، فطلب منها الابتعاد عنه، لكن الفتاة كانت لحوحة، فما كان منه إلا أن نهرها بشدة، فخرجت مسرعةً بعد أن دب الذعر في أوصالها. يا له من رجلٍ غليظ القلب، فظ، حتى أنه لم يغير من جلسته طوال الطريق، لم يشرب شيئاً، لم يتبادل حديثاً مع أحد، تمنيت لو يغفو قليلاً ليتسنى لي رؤية الحسناء التي تجلس إلى جانبه، لكنه قابعٌ في مكانه كحجر. نزل الباعة من القطار، وأُعلن استئناف الرحلة. أخرجت ورقةً صغيرةً وكتبت عليها رقم هاتفي وأطبقت عليها جيداً. مضى الوقت سريعاً واقتربنا من المحطة الأخيرة. توقف القطار واستعد المسافرون للنزول، وقف العابس أمامي بينما أفسحتُ المجال للفتاة التي تجلس إلى جانبه أن تقف خلفه، ودون أن يلحظني أحد دسست الورقة في يدها، كانت حرارةُ كفها كفيلةً بأن تحرق جسدي كاملاً، وخفت في لحظات أن تلتفت إلي وتصفعني، لكنها أخذت الورقة مني ووضعتها في حقيبتها، ونزلت قبلي يسبقها الرجلُ العابس، وحين هممتُ بالنزول كانت قد اختفت بين حشود المسافرين، وتركت ظلها في عيني. حاولتُ أن أبحث عنها، لكن جمهرةً من الناس كانت باستقبال العابس منعتني من متابعة بحثي عنها. لفت انتباهي صوت بكاء فعدت أدراجي بضع خطوات لأجد ذلك الرجل وقد ارتمى في حضن امرأةٍ ما وشرع بالبكاء بصوتٍ عالٍ، بينما وضع رجل آخر يده على كتفه قائلاً:

- يا أخي ادعُ له بالرحمة، لا حول إلاّ بالله.

اقتربتُ من أحد الذين كانوا يرافقون المرأة وسألته:

- ما الذي يجري؟

فأجابني أن الرجل قد فقد ابنه الوحيد، توفّي البارحة في حادث سير، بينما كان والده مسافراً ليخطب له إحدى قريباته. تراجعت إلى الخلف وكدت أسقط، رأيت الضباب يلتف حولي، يحجب الناس عني. ابتعدت ما أستطيع، رميت بما تبقى من أفكار في رأسي تحت أقدام المارة وهربت، استقللت سيارة الأجرة متجهاً إلى منزلي وذلك المشهد الجنائزي يضرب على رأسي طوال الوقت بعصاً من خشب البلوط القاسي، بينما كان سائق السيارة يراقبني من خلال مرآته، يتفحص وجهي، يبحث عن اجابات، "الوجوه لا تُفصح سيدي" قلت له، بيد أنه لم يفهم واكتفى بهز رأسه، أعطيته أجرته ومضيت نحو شقتي، وما إن دخلتها حتى ارتميتُ على سريري. أنهكني تعب السفر فغفوت وأنا أرتدي حذائي وملابسي. بعد بضع دقائق أيقظني رنين هاتفي، فرددت بصوتٍ نصف نائم:

- ألو نعم؟

صوتٌ نسائيٌ ناعم، داعب ما تبقى من وعيي، فنفض جسدي بقوة لأنهض من السرير كالأسد.

- هل عرفتني؟

قال الصوت الرقيق.

- بالتأكيد عرفتكِ، لم أتوقع هاتفاً سريعاً منكِ يا لسعادتي.

- لو لم أرد التكلم معك لما أخذتُ منك الورقة.

قالت بهدوء وصمتت قليلاً ثم تابعت:

- ألو ما زلتَ هنا؟

- نعم نعم أنا هنا، لكني استمتع بسماع موسيقى صوتكِ العذب.

أجبتها بعد أن استحضرت بعض كلمات الغزل.

- اسمع، أتقاضى في الليلة مئة جنيه، ما رأيك؟

فركت عيني، شربتُ جرعة ماء وظننت أنني أهلوس وأجبتها متلعثماً :

- عفواً لم أفهم.

اختفى الصوتُ الرقيق وتحول إلى صوت ساحرةٍ شمطاء، وضحكتْ ضحكةً وضيعةً، شاركها الاحتفال بسذاجتي خليطٌ من أصوات شيطانية رجالية ونسائية. لم أستطع الكلام، أكلت لساني، ولم تكن قطتي هي الفاعلة، بينما علا صوتها على الجهة الأخرى:

- ألو ألو ألو، أحمق.

وأغلقتْ الخط.

هرعتُ إلى مرآتي، نظرتُ إلى وجهي، لم أعد أميّز ملامحي، سقط أنفي، لا عينان لي، لا فم، مجرد ملامح مبهمة، لم أعد حتى أعرف نفسي.

قاصة من الأردن

لينا هداية

حوار

لبانة القنطار

الصوت الأوبرالي

تنحدر الفنانة والأكاديمية لبانة القنطار من عائلة لها روابط وثيقه مع الموسيقى العربية الكلاسيكية، فقرابتها العائلية بأسطورة الغناء العربي آمال الأطرش (أسمهان) وأخيها فريد الأطرش كان له الدور الكبير في مسيرتها الفنية وفي رسم طموحها لتحذو حذوهما وتشق لها طريقا خاصة بها تستلهم، وتطور الفكرة الموسيقية التي أودعوها في أعمالهما وتبلور رؤيتها الموسيقية الخاصة من خلال الغناء الأوبرالي.

منذ طفولتها كانت لبانة القنطار قادرة على غناء أصعب المقطوعات والقصائد الغنائية لعمالقة المؤلفين. وكانت فترة صباها الأول غنية بمشاركات فنية عديدة وعبر مهرجانات غنائية في داخل سوريا وخارجها.

يتميز صوت لبانة عندما تغني الألحان العربية برخامه وعذوبة وصوت مليء بالشجن، بالإضافة إلى مساحة صوت كبيرة إضافة إلى قدرة تعبيرية تمنح من خلالها زخما ورونقا للمقامات الموسيقية العربية المتنوعة والمعقدة. وقد كتب عن صوتها وتجربتها كبار الباحثين الموسيقيين العرب.

احترفت لبانة الغناء الأوبرالي وأحرزت نجاحا منقطع النظير كأول مغنية أوبرالية في وطنها سوريا. وأحرزت العديد من الجوائز العالمية كالمركز الخامس في مسابقة الملكة إليزابيث في عام 2000 والجائزة الرابعة في مسابقة بلغراد العالمية للغناء الأوبرالي، وجائزة الجمهور الأولى في المهرجان نفسه. وكان لها ظهور مكثف في عواصم أوروبية عديدة (بلجيكا، ألمانيا، فرنسا، هولندا، الدنمارك، إنكلترا).

بعد جولات موسيقية عديدة وإقامة طويلة في أوروبا، عادت لبانة إلى سوريا لتترأس قسم الغناء الأوبرالي، وعملت على تأسيس قسم الغناء العربي الكلاسيكي الذي اعتبر تأسيسه حدثا وطنيا لكونه وللمرة الأولى يدرس الغناء العربي في أكاديمية متخصصة بفنون هذا الغناء وأساليبه وتقنياته.

أسست فرقة الغناء العربي التي كان أعضاؤها من طلابها في المعهد العالي للموسيقى، الذين قدموا تحت إشرافها العديد من الحفلات الناجحة في بلدان الشرق الأوسط.

دعيت لبانة القنطار للمشاركة في أهم مهرجانات الغناء العربي، من بينها مهرجان الأغنية العربية في القاهرة (دار الأوبرا)، مهرجان قطر للموسيقى العربية، "مهرجان موسيقات" للغناء الشعبي والفلكلور في تونس، و"مهرجان المرأة تغني" في دمشق دار الأوبرا، لسنتين متواصلتين. وشاركت في "مؤتمر الموسيقى العربيه (مبدعات)" في تونس للتحدث عن تجربتها الفريدة كأول مغنية عربية اتقنت الغناء الأوبرالي والغناء العربي، وتعتبر من الرائدات في العالم الموسيقي الأكاديمي العربي.

قدمت لبانة العديد من الحفلات الغنائية في الولايات المتحدة الأميركية: "معهد الدراسات الشرق أوسطيه"، واشنطن، حيث قدمت أمسية عرضت فيها مجموعه من الموشحات الأندلسية والقدود والاغاني الفلكلورية السورية، "مسرح لينكولن"، واشنطن، و"الكينيدي سنتر" المسرح العريق. ودعيت للغناء على "مسرح متحف الآغا خان" في تورونتو/كندا في عمل موسيقي تحت عنوان "من سوريا مع الحب".

كما قدمت العديد من الحفلات على مسرح "الكينيدي سنتر" مزجت فيها الغناء العربي والغناء الأوبرالي في مجموعة أعمال سورية ومصرية وعربية. وشاركت مؤخرا في الحفل السنوي لجامعة الدول العربية في واشنطن.

وقد دعيت لبانة لتقديم حفل غنائي في "مكتبة الكونغرس" في مشاركة هامة للتعريف بالغناء التقليدي التراثي السوري، بالتعاون مع قسم الدراسات الشرق أوسطية.

كان لها دور بارز في العمل المسرحي المهم الذي قدم على مسرح شكسبير العريق في العاصمة واشنطن (سالومي) من إخراج yaèl Farber وقُدِّم العمل نفسه (سالومي) على المسرح الوطني البريطاني في لندن لمدة ثلاثة شهور ومن خلاله قدمت لبانة مزيجا من الغناء التعبيري مازجة الغناء العربي التراثي مع الغناء الأوبرالي بحوارية أغنت المشاهد التمثيلية للعمل المسرحي.

شاركت الفنانة في العديد من الحفلات مع الأوركسترا الفلهارمونية للمغتربين السوريين أبرزها في بروكسل على "مسرح





بوزار"، وفي فرنسا على "مسرح المركز الثقافي" لمدينة مودون، وشاركت بحفل لفرقة أورنينا للموسيقى العربية على المسرح الوطني في لوكسيمبورغ بقيادة شفيع بدرالدين.

من أهم الأعمال التي قدمتها كان "ميوزيكال أم كلثوم" الذي قدم حياة أم كلثوم على شكل مسرحية غنائية، قامت لبانة بتجسيد شخصية أم كلثوم وذلك على أحد أهم مسارح إنكلترا (بالاديوم) وتستعد حاليا لجولة عربية وأوروبية لعرض مسرحية أم كلثوم بعد النجاح الباهر للعمل في لندن.

لبانة قنطار تستعد لمجموعة حفلات في الولايات المتحدة الأميركية مع الأوركسترا الوطنية العربية بقيادة الموسيقي مايكل إبراهيم، وهي مستقرة، حالياً، في العاصمة الأميركية واشنطن حيث كرّست معظم جهودها وحفلاتها الغنائية لمساعدة اللاجئين السوريين وللأعمال الخيرية، وفي هذا السياق عملت مع المنظمة غير الربحية "Free Syria" التي تساعد اللاجئين في كافة المجالات، كتعليم اللغة الإنكليزية من خلال دورات منتظمة، والفنانة ناشطة أيضاً إلى جانب عملها الموسيقي في تمثيل اللاجئين في مؤتمرات دولية ومناقشات لشرح أوضاعهم والتحديات التي تواجههم في بلاد اللجوء، كما أنها عضو في أوركسترا اللاجئين العالمية، واشتركت معهم في حفلات عديدة أهمها في نيويورك وشيكاغو.

هنا في هذا الحوار معها نتعرف على تجربة ثرية موسيقيا وأكاديميا وإنسانياً.

قلم التحرير

الجديد: ما هو هذا الشيء المسمى أوبرا، بالنسبة إليك، وما الذي يثيره فيك أنت الفنانة السورية في فضاء الغناء الأوبرالي استدعاء أسماء مثل ماريا كالاس وبافاروتي وأمثالهما من عمالقة هذا الفن؟

لبانة القنطار: ماريا كالاس، لو كان سؤالك يقصد مثلاً الاستفهام عن إمكانية وجود أمثالها في عالم الأوبرا اليوم، إنما يعيد إليّ الكثير من المحطات المذهلة في حياتي المهنية المليئة بالشجن والمفارقات والمصادفات.

لقد ارتبط اسم ماريا كالاس في ذاكرتي ببداية دخولي في عالم الغناء الأوبرالي. كان للأستاذ صلحي الوادي الفضل الكبير في نجاحي وتشجيعي على الاستمرار، خصوصا عندما يلحظ ربما تلك النظرة التائهة التي تبحث عن أيّ تطمين بأن ما أقوم به هو ليس ضربا من الخيال أو الأمنيات.

فأهداني مرة شريط كاسيت سجله لي خصيصًا لأتعرف على مغنية عظيمة اسمها ماريا كالاس، وقد قال لي إن نبرة صوتك قريبة من صوتها، اسمعيها باهتمام ولاحظي تلك القدرة التعبيرية الفريدة عندها. كانت هذه العبارة من أهم ما حفزني على الاستمرار والمتابعة، لقد كان الأستاذ صلحي الوادي بالنسبة إلينا هو المرجع والأب الروحي للموسيقى والموسيقيين السوريين.

الواقعة الثانية كانت عندما كنت أغني في كنيسة اللاتين في دمشق كجزء من مشروع تعليمي بين المعهد العالي والكنيسة المذكورة خصوصا أن الكاهن (الأب لويس) كان مغنيا إيطاليا ومدرباً للكورال الكنسي، فبعد أن قدمت أغنيتي بمرافقته على الأورغن، قال لي إن صوتك يشبه صوت ماريا كالاس فلديكما نفس طبيعة الصوت الدرامية ومساحة الصوت والتعبير الغنائي. يومها شعرت بسعادة غامرة خصوصا أن هذه الشهادة آتية من مغن إيطالي وموسيقي مخضرم.

بعد ذلك، توالت الآراء والشهادات المشابهة من قبل مغنين عالميين وقادة أوركسترا عملت معهم، وأتذكر، الآن، بشيء من السعادة الاستثنائية ما صرح به المغني الكندي مارك أنطوان دراغون على إثر تقديمنا ثنائيا مشتركا من أوبرا "لا ترافياتا" من أنه شعر أن ماريا كالاس كانت إلى جانبه تغني. وقد صرح بهذه الشهادة أمام الجمهور بعد انتهاء الحفل الموسيقي.

فن شامل

الجديد: حدثنا عن تصورك الشخصي للغناء الأوبرالي، وعن مكانة وإمكانات حضور هذا الفن في ثقافتنا الموسيقية العربية؟

لبانة القنطار: الغناء الأوبرالي من حيث الحرفية هو أقصى درجات التعبير الصوتي، وهو، كما نعرف، مرتبط بالأوبرا التي هي فن مركب وجامع لذروة الفنون كالمسرح والشعر والرقص والموسيقى والتشكيل فمن خلال هذه الفنون العريقة واتساع

شريحة المهتمين بها في أوروبا وانتقالها من النخبة إلى عامة الشعب، استطاعت الأوبرا أن تكون انعكاسا للثقافة والطموح وتطلعات الفكر الراقي بشموليته وجمالية تعبيره.

فمن تمازج الألحان الكنسية وأساليب أدائها مع المواضيع والنصوص الجديدة الدنيوية خلق هذا الفن. ولعل أهم ما يميز الغناء الأوبرالي، هو صفته التعبيرية، فمن خلال هذا الصوت يجري تظهير أبعاد الشخصية الدرامية التي تمثلها في العمل المسرحي الأوبرالي، وذلك وفق دراسة طويلة ومعقدة سوف أحاول تلخيصها هنا لكي يتلمس القارئ خطوات بناء المغني الأوبرالي على كافة الأصعدة وليس من الناحية التقنية فقط.

فالعناصر الأساسية لتقنيات هذا الغناء هي "الغنائية، اللفظ، التنفس، والسرعة في استجابة الصوت والحبال الصوتية" لكن كل هذه الاشياء لا تكفي، بل يجب استخدامها جميعا للعمل على موضوع الأداء الفني وتحقيق التعبيرية في الغناء الأوبرالي.

ونحن كلما استمعنا إلى ماريا كالاس مثلاً، نلاحظ تحديدا هذه الصفة، والقدرة التعبيرية الرائعة والتي تسمى "بيلكانتو" (belcanto) وهي كلمة ايطالية تعني "الغناء الجميل ذو المهارات العالية".

فهي لم تكن بحاجة لحركات جسدية مبالغ بها من يديها ووجهها لتشرح لنا عن الشخصية التي تمثلها، إنها تستطيع من خلال تحكمها بصوتها وغناء البيلكانتو أن تأخذك معها إلى صميم روحها.

على عكس بعض المغنين الذين يملكون أصواتا قوية ولديهم القدرة على التحكم الصوتي في الانتقال بين الصوت الخفيض (Piano) أو الطبقة المرتفعة (Forte) ولكنهم يغنون النوتات الموسيقية فقط، ويضيفون لها كلمات أو مقاطع، لذلك في كثير من الأحيان ينتقل المغنّي بين أغنية وأخرى من دون أن نستطيع تمييز الانتقالات، والسبب هو الاكتفاء بالغناء التقني الصرف.

هناك أصوات ومواهب فنية هائلة، لكنها تعيش في بيئة غير حاضنة لهذا الابداع. والأصح أنها طاردة له

يقول المغنّي الروسي العظيم فيودون شالابين إن الغناء الأوبرالي يحتاج إلى خيال خصب، فالمغنية التي لا تمتلك خيالا خصبا لن ينقذها شيء من العقم الإبداعي، لا الصوت الجميل ولا الشكل الجميل، فالخيال هو الحياة بالنسبة إلى الدور المؤدى، يجب أن تتخيله مغنية الاوبرا بخفة، حالة شبيهه بالواقع تبدأ بصورة عامة ثم تصبها في التفاصيل الخاصة وتعابير الوجه والسكتات.

إن الغناء الأوبرالي هو القدرة على الخلق على خشبة المسرح، هي القدرة على تحريك مشاعر المستمع عبر نقل تلك الصور التي تكوّنت على المسرح بكمالها الفني، ومرونتها وقوة الانفعال الداخلي لها، وتلك القدرة على الانتقال السريع من صورة الى أخرى في مختلف الأعمال.

المسافة الضائعة

الجديد: كيف يمكن قياس المسافة بين الغناء الأوبرالي أو فن الأوبرا عموما والواقع والاجتماعي والثقافي العربي عموما من خلال الحالة السورية؟

لبانة القنطار: دعني أشير هنا إلى مفارقة لافتة للانتباه. في عالمنا العربي هناك قدرات فنية وإمكانات هائلة في جميع المجالات. لكن ولأسباب متعددة هناك عقبات ومعوقات كثيرة غالباً ما تكون سببا في عدم ظهور الكفاءات والمواهب أو تحقيق نجومية كالتي يحصل عليها فنانون ترعرعوا في بيئات تحتفي بالمتميزين وتأخذ بيدهم ليكونوا قدوة ومثلا أعلى للجيل الطالع. الفنان العربي بشكل عام هو إنسان مثقل بالهموم التي تفوق قدرته، محبط، مشتت، يعيش في دوامة الفن من أجل الفن أو يبدو مطحونا تحت مقولة "الجمهور عاوز كده" حيث مؤسسات ثقافية ومسارح غير كفؤة وغير مهنية تسعى لتعويم الهابط على حساب المتميز. نعم هناك أصوات ومواهب فنية هائلة، لكنها تعيش في بيئة غير حاضنة لهذا الابداع. والأصح أنها طاردة له.

لكن ومن جهة أخرى، فإن عالم الغناء مليء بالمبدعين والمتميّزين الذين يظهرون بشكل مستمر ويذهلوننا بمقدراتهم الصوتية وفنهم العظيم، خصوصا في عالم الأوبرا.

إن الأسماء الكبيرة في عالم الغناء العربي كأم كلثوم واسمهان وماريا كالاس وجون سازرلاند وبافاروتي تستمد فرادتها

من فرادة الظروف التي ظهروا خلالها، وخصوصية تجربتهم وامتلاكهم لمقوّمات جامعة لعناصر المغني العظيم، إنهم مكوّن فريد من الذكاء والحضور والقدرة التقنية والتعبيرية والجسدية مع الإبداع والخيال والإحساس، هذه المكونات قلما تجتمع كلها في شخص واحد.

مأسسة الفن

الجديد: ربط موضوع الأوبرا بالحالة والاهتمامات الشعبية السائدة، هل تعتبرين أن الأوبرا فن سيبقى غريبا عربيا لاعتبارات سوسيو ثقافية؟

لبانة القنطار: من وجهة نظري أن الفنون المؤثرة عبر التاريخ الإنساني والتي شكلت دعامات وأساسات لأنماط متفرعة عنها جديدة ومبتكرة.. لم تأت لتكون حكرا على جماعة دون أخرى، أو مجتمع دون آخر، أو لغة دون سواها. وبالذات هذا الإرث الموسيقي الزخم من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية والأوبرات التي جمعت كل الفنون معا في عمل واحد درامي.

صحيح أن وجودها وتطوّرها كان نتيجة عوامل وطبيعة حياة ثقافية واجتماعية ودينية مختلفة، لكنها تبقى إرثاً إبداعياً إنسانياً. مازالت المؤسسات الثقافية في أوروبا والعالم تعمل بخطط منظمة ومدروسة لجعل هذا الفن في متناول الجميع ليصبح شعبيا ومتاحاً لجميع الناس والفئات العمرية والاجتماعية المختلفة. والملاحظ، تدريجياً أن ارتياد حفلات الموسيقى الكلاسيكية بات أمراً متاحاً للفئات الاجتماعية المختلفة. ومما جعل هذا الفن أقرب إلى الناس ذلك الاهتمام المتنامي عبر الكثير من المبادرات التعليمية والعروض التي تمكن الجميع من الحصول على هذه الجرعة الراقية من الفن والإبداع، سأذكر بعضها من خلال ما خبرته شخصيا أثناء عملي في دور الأوبرا العالمية المختلفة.

ارتياد حفلات الموسيقى الكلاسيكية بات أمراً متاحاً للفئات الاجتماعية المختلفة. ومما جعل هذا الفن أقرب إلى الناس

لقد دأبت هذه المسارح على وضع يومين في الأسبوع ليتم فيه عرض أوبرا مناسبة يحضرها طلاب المدارس في منتصف النهار، حيث كانت لدينا عروض مخصصة لهم كل أسبوع.

يتم الاتفاق مع إدارات المدارس لتنظيم الحضور بشكل دوري. قدمنا العروض الأوبرالية في الهواء الطلق/مواقع أثرية/ وتسنّى لأعداد هائلة من الحضور كل يوم على مدار أسابيع. تخفيضات في أسعار البطاقات للطلاب والمسنين. قنوات تلفزيونية تقوم بعرض الأعمال الموسيقية والأوبرا ونقلها بشكل دائم على مدار أربع وعشرين ساعة.

ما أريد قوله، إن هناك إرادة وفعلا ومبادرة وتخطيطا مستمرا يتم العمل عليه لبناء الإنسان جمالياً، فنيا، وحسيا. إنه عمل مؤسساتي بحت وليس عبارة عن مبادرات واهتمامات فردية كما يحصل في عالمنا العربي.

الرحلة الصعبة

الجديد: ألا تعتقدين أن هناك صعوبات كبرى، إن لم يكن من المستحيل أن يتنشر فن الأوبرا عربيا لأسباب تبدو أكثر من أن نحصيها، وربما من بينها هو غربة الذائقة الموسيقية الفردية والجماعية معاً عن هذا الفن؟

لبانة القنطار: نحن لم نقدم هذا الفن وباقي الفنون العامة المؤثرة للناس بالطريقة الصحيحة الممنهجة والمدروسة بحيث تختبر قبولهم أو رفضهم لها.

الكثير من الناس وربما في أقاصي القرى الصغيرة النائية سمع بموسيقى بيتهوفن "القدر" لأنها استخدمت كثيرا في أغراض إعلانية وترويجية لمواضيع مختلفة، لكنه لا يعرف أي شيء عنها! وهذا أيضا تسحبه على مقطوعة "إلى أليس" (For Elise) لبيتهوفن أيضا.

أو تلك الموسيقى الكلاسيكية التي استخدمت بعبقرية في الأعمال الكرتونية للأطفال "Tom and Jerry" فأصبحت شعبية يعرفها الصغير قبل الكبير لأنها كانت تعرض كل يوم ويستمتع بها المتلقي دون التفكير بأنها موسيقى غربية غريبة عن ثقافتنا ومسامعنا. إذن المشكلة ليست في المتلقي وإدراكه أو تقبّله، وإنما في تعوده على الاستماع وتقديمها بشكل مستمر ودائم، مع بعض الشروحات التي تقرّبه شيئا فشيئا من العمل الفني



وظروفه.

السؤال هنا، لو كانت هذه الأعمال تقدم للأطفال في المدارس العربية كجزء من الدراسة والمنهاج التعليمي، كيف ستكون ذائقة هذا الجيل؟ المشكلة الحقيقية هي أن التربية الموسيقية الفنية الحقيقية غير متواجدة على خريطة البناء العلمي والثقافي للإنسان العربي بشكل عام، حتى فيما يتعلق بالثقافة الموسيقية المتعلقة بإرثنا الموسيقي الشرقي والعربي، لا يتم تداوله بشكل فعّال ومدروس ومهني. حيث تعطى الأهمية والأولوية في إذاعاتنا ومؤسساتنا الإعلامية والتلفزيونية، للأعمال الهابطة فنيا بكل معنى الكلمة.

محطات مهمة

الجديد: أرجو أن تضعينا في صورة المراحل التي مررت بها والمحطات الأساسية التي عبرتها منذ أن بدا لك الطريق واضحا، وقد صممت على سلوك هذه الطريق في دنيا الفن الأوبرالي؟

لبانة القنطار: لم يكن الغناء بالنسبة إليّ يوماً حالة ترفيهية أو موهبة أتمتع بها وأتحقق من خلالها. إنما هو تعبير بليغ وراق عن حالات وجدانية عميقة يجسدها ويعبر عنها المغني بصوته. هذا ما جعلني أنسجم بشدة منذ البداية مع الأغاني العربية الكلاسيكية التي وجدت فيها ذلك التماهي مع الكلمة وتكامل العناصر الفنية المتعددة. فبت منذ صغري أغني لأسمهان وأم كلثوم وعبدالوهاب وسعاد محمد.

لاحقاً أردت أن أعمق فهمي للغناء بالدراسة والاحتراف. ولحسن حظي كان قد افتتح قسم الغناء في المعهد العالي للموسيقى. فكنت من أوائل المتقدمين. لم يكن ما يعنيني هو غناء الأوبرا تحديدا. ما كنت أسعى إليه هو تعلم الغناء وتقنياته بحرفية عالية. ووجدت ما كنت أتخيله وألمحه منذ صغري، الغناء الذي يروي حكاية. حكاية درامية يكون فيها الغناء والتمثيل والشعر والموسيقى مجموعة إبداعية متكاملة. وأعني به فن الأوبرا. بدأ تعلقي بالغناء الأوبرالي مع أول أغنية قمت بأدائها وهي "The Vincenzo" للمؤلف الإيطالي "giorni son Che Nina Ciampi" وبدأ صوتي بالتطور بشكل ملحوظ طوال السنوات الأربع التي درست خلالها مع المغنية الروسية "Galina Khaldeava" حتى أن المايسترو صلحي الوادي دعاني للغناء مع الأوركسترا الوطنية السمفونية وأنا في السنة الثانية في المعهد. ثم اشتركت في مسابقة بلغراد العالمية. وكان هذا أول احتكاك لي مع عالم الأوبرا الحقيقي خارج سوريا، 200 متسابق ومتسابقة من كل انحاء العالم، وأنا الوحيدة من العالم العربي وكنت حينها في السنة الرابعة، وكانت المفاجأة أنني أتقدم في كل مرحلة من مراحل المسابقة حتى حصلت على المركز الرابع عالميا والمركز الأول باختيار الجمهور. كانت هذه المشاركة هي التي ثبّتت أقدامي في عالم الأوبرا. لكن من جهة ثانية أصبحت واثقة من صواب قراري وضرورة الاستمرار.

من المحطات المهمة أيضا مشاركتي بأول عمل أوبرالي في سوريا أوبرا دايدو وإينياس (Dido and aeneas) للمؤلف الإنكليزي "Henriy Burcell" فعلى أثرها قرر المعهد البريطاني تقديم منحة دراسية لي في "Royal College Of Music in London" فكان لدراسة التمثيل والدراما أثر كبيرا في تشكيل هويتي الغنائية وإغنائها.

المرحلة التي تلت ذلك هي متابعة الدراسة العليا في هولندا بمنحة دراسية من الحكومة الهولندية، معهد ماسترخت (Maastricht conservatory) مع الأستاذة "Mya Besselink" التي رشحتني مباشرة إلى الاشتراك في أهم مسابقة عالمية للغناء الأوبرالي وهي "Queen Elizabeth International Competition in Belgium" إلى جانب

عشرة مغنين من طلابها القدامى في ماسترخت، حيث بقيت أنا الوحيدة من طلابها في المسابقة حتى آخر مرحلة. وقد كنت المشاركة العربية الوحيدة في المسابقة وحصلت على مرتبة "Laureate" والمركز الخامس عالميا من بين مئات من المتقدمين للمسابقة.

مرحلة الاحتراف أتت بعد حصولي على هذه الجائزة. حيث دعيت للعديد من الحفلات مع أهم الأوركسترات العالمية. وقمت بتمثيل العديد من الأدوار الأوبرالية في أوروبا والعالم.

الفن والدكتاتورية

الجديد: ما هي أبرز المصاعب التي واجهتك في ظل حياة ثقافية سورية مهيمن عليها من المستوى السياسي ولا شيء فيها فني أو أدبي أو فكري يمكن أن يمر إلا عبر نظام الحكم الشمولي؟

لبانة القنطار: من أصعب الحقائق التي كان عليّ تقبلها والتعامل معها هي أننا في منظومة تعمل جاهدة وبكل وعي وتنظيم على تحطيم المتميزين ومحاربتهم وتهميشهم على حساب المتملقين والمدعين وأنصاف المواهب بل والفاشلين، هي خطة كانت ومازالت متبعة منذ انقلاب الأسد واستلام هذا النظام القاتل الحكم في سوريا، فعمد إلى تشويه التاريخ ومحاربة الوطنيين الأحرار والمبدعين في كل المجالات، الأدب والشعر والفن والموسيقى، لأن الفن هو أداة فاعلة في التأثير والتغيير، بل عمد إلى تعويم الحثالة لكي يتصدروا المشهد الثقافي ويتبوأوا المناصب التي من شأنها أن تخولهم محاربة أقرانهم من المتميزين.

لقد اصطدمت بهذا الواقع الخطير والحزين عندما قررت أن أعود إلى سوريا بعد عملي لسنوات في أوروبا ونجاحي فيها، فكانت المنظومة العاملة في الشأن الثقافي والفني ومديريات الثقافة والمسارح والفعاليات والمعاهد والوزارات تعيث فسادا وهذا ما خبرته بشكل شخصي، لكن المفارقة المحزنة أنني قررت الاستمرار لفترة طويلة في محاولة منّي لزرع أساس غنائي موسيقي صحيح، من خلال قسم الغناء الأوبرالي وقسم الغناء العربي الذي كنت أستاذه فيهما، على مبدأ لا يصح إلا الصحيح، لكن يداً واحدة للأسف لا تصفّق، ومن السذاجة فعلا الاعتقاد أننا نستطيع التغيير عندما يكون كل شيء من حولنا فاسدا.

> **منظومة تعمل جاهدة وبكل وعي وتنظيم على تحطيم المتميزين ومحاربتهم وتهميشهم على حساب المتملقين والمدعين وأنصاف المواهب**

منظومة الفساد

الجديد: هل لك في سياق هذه الإجابة أن تستعيدي بعض ملامح من تلك المرحلة الأليمة التي تراوحت حياتك فيها بين انعدام الأمل وذروة اليأس، ومتى جرى القطع بينك وبين هذه المنظومة الثقافية؟

لبانة القنطار: كثيرة هي تلك الوقائع المؤلمة التي حدثت معي أثناء عملي في سوريا أذكر أمثلة منها، كنت دعيت مرة لكي أكون في لجنة تحكيم عالمية للغناء الأوبرالي وبالتحديد في إيطاليا، وكانت الدعوة عن طريق وزارة الثقافة، لكنهم أخفوا الدعوة ولم يفصحوا عنها، وتذرّع وزير الثقافة آنذاك بأن الدعوة لم تصل مكتبه! وطبعا لم أستطع الذهاب بسبب التأخر في التحضير.

لأول مرة في تاريخ سوريا تدعى مغنية أوبرا سورية للتحكيم في مسابقة عالمية لكن هذا لا يعني لهذه المنظومة شيئا لأن سوريا لا تعنيهم، في حين لم أكن من المرضى عليهم.

لقد خدعنا لفترة وجيزة، أو بالأحرى أمّلنا، ولو قليلا، بالتغييرات التي كانت تطفو على السطح لكنني كنت أناقش دائما ما جدوى وجود دار للأوبرا بكل تلك التكاليف (التي نهب نصفها خلال بنائها الذي استمر عشرين عاما، وقبل افتتاحها بيومين افتعل حريق فيها لإخفاء الحقائق، ثم إعادة بنائها مرة أخرى وسرقتها مرة ثانية).

ما الجدوى من وجود البناء الفخم دون تفعيل حقيقي للمسارح والفعاليات ووجود فرق فنية محترفة وموسيقيين محترفين؟ أصبحت هناك أكثر من عشرين فرقة مكونة من نفس الأشخاص لكن بأسماء مختلفة للفرق!

كان موضوع الخبراء الروس من الموسيقيين المستقدمين روسيا من أهم المشاكل التي واجهتني أثناء رئاستي لقسم الغناء الأوبرالي، كان غالبية هؤلاء الخبراء ممن هم دون المستوى، يأتون إلى سوريا ضمن صفقات متفق عليها تضمن لهم البقاء أطول فترة ممكنة، لكن مستوى ما يقدمونه من التعليم كان متدنياً جدا، وعندما اعترضت أكثر من مرة على خبراء الغناء الذين كانوا فعليا يسببون الأذى لأصوات الطلاب بتدريباتهم غير الحرفية وغير الصحيحة، (وهذا موضوع قد يخسر المغني صوته للأبد بسببه، أي إذا كان هناك جهد غير متوازن على الحبال الصوتية).

في النهاية، لم أستطع أن أفعل شيئا واتضح أن قصة الخبراء الروس هي أكبر مما كنت أتخيله، ولا يهم هنا أن نرفد طلابنا بمستويات رفيعة ليتحسن المستوى، ولا يهم أن نضيع مستقبل طلابنا بدراسة خمس سنوات يقضيها الطالب بتعلم تقنيات غير صحيحة، وربما في غالب الأحيان قد تنعكس سلبا على صوته وحنجرته. ما كان مهماً حقاً هو تنفيذ سياسة تتعلق بمحاباة النظام في سوريا لأصدقائه الروس، على حساب المستوى العلمي، وعلى حساب الطلبة الذين غالبا ما كانوا يتضررون من هذه السياسة الإدارية الرعناء. مواقفي المعلنة المعارضة لهذه السياسة وضعتني في بوز المدفع كما يقال، وجعلتني في وضع غير منتج، ولا هو بقادر على تصحيح أيّ خلل مما هو منتشر. أفضّل ألاّ أستعيد تلك المساوئ التي سادت وكانت مصدرا للقهر، والألم للسوريين. أظن أن ما أنزله نظام الأسد بشعبه من فظائع بات مفضوحاً لكل إنسان في العالم، ولم تعد بنا حاجة لاستعراض ما كان قد ساد الوسط الثقافي والتربوي السوري قبل الثورة من مساوئ ومفاسد، فما تلاها ينتمي إلى لغة الوحوش لا البشر.

> **ما كان مهماً حقاً هو تنفيذ سياسة تتعلق بمحاباة النظام في سوريا لأصدقائه الروس، على حساب المستوى العلمي**

حريتي في البيت

الجديد: كيف تقضين وقتك، وكيف تتكيفين في ظل الوضع الحالي، حيث الناس أسرى البيوت. يعملون ويستريحون ينامون ويستيقظون يتريضون ويسافرون في البيوت بين الغرف؟

لبانة القنطار: بيتي كان وما يزال مملكتي. بطبعي أحب الاختلاء وأستمتع بالوحدة. في مساحتي هذه أجد نفسي وتركن روحي. لذلك أهتم بتفاصيل هذا البيت ليشكل حالة جمالية تعنيني وتؤثر في مزاجي اليومي. فتغدو كل النشاطات اليومية التي تبدأ بفنجان القهوة والرياضة والأخبار والفطور وتنسيق المنزل وترتيبه والطبخ والاستماع للموسيقى والقراءة والنوم. هي متعه حقيقية أتطلع إليها بحب وشغف. يعنيني جدا تآلفي وانسجامي مع مكونات منزلي. لذلك أنا في هذه المرحلة أعيش وأستمتع بشكل مكثف مع كل تلك الطقوس.

بت أستمتع أكثر بفنجان القهوة الصباحي. فاهتمامي وحواسي منصبة على التمتع برائحة القهوة ومذاقها، حتى بات هذا الفعل غاية بحد ذاتها.

التواصل المهني في العمل بات له بعد آخر. فقدرة الإنسان على التكيف مدهشة. ما زلنا ننتج الموسيقى وما زلنا نغني ونعزف مع بعضنا. وما زلنا قادرين على مد جسور التآلف والتناغم حتى عبر الأثير.

من الأشياء التي تغني يومي أيضا هي تلك الأعمال الفنية التي أقوم بتحضيرها وتسجيلها في أستوديو المنزل. بمشاركة فنانين وموسيقيين من كل أنحاء العالم وكل في بيته.

فسحة للتأمل

الجديد: ولكن ما الذي تفكرين فيهن بينما أنت في هذه الخلوة المدية مع الذات؟ أين يسرح بك تفكيرك؟

لبانة القنطار: التفكير والتحليل والتأمل عناصر طاغية في شخصيتي وتكويني. لطالما شغلتني مواضيع وأفكار وجودية كبيرة. كنت ولا أزال أحاول، إيجاد أجوبة عن أسئلة كثيرة تراودني. كل شيء من حولي هو موضوع للبحث والتأمل. أفكر كثيرا في هذا السيناريو السوريالي الذي جعل سكان هذا الكوكب يلازمون بيوتهم في انتظار المجهول. وأخيرا توحد الناس على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم وأديانهم وأنسابهم في مصير واحد.

لكن في الوقت نفسه أتساءل، هل سنشهد انقساما صارخا بين الأغنياء والفقراء، عندما يحصل الغنيّ على أفضلية للعلاج والأماكن والإمكانيات القليلة المتاحة لمواجهة هذا الوباء القاتل. أخاف من هذه السيناريوهات المرعبة. عندما يكون البقاء للأقوى فقط. إنما، ورغم أن ما خبرناه في حياتنا يؤكد ويدعم هذه النظرية لكن ما زال هناك بصيص من نور لقليل من العدالة. يبقي على توازننا ويدفعنا إلى الاستمرار في هذه الحياة التي تبدو لي أحياناً شديدة العبثية.

الحياة الحميمة

الجديد: أعود إلى السؤال السابق، وأسالك: ما الذي تغير في حياتك بشكل لافت للانتباه في ظل هذه الجائحة التي بدلت في حياة الناس في الارض على نحو دراماتيكي؟

لبانة القنطار: مثلاً أشعر بالراحة كثيرا في هذه الأيام بخصوص التواصل مع الأهل. لقد بات التواصل الإلكتروني يوميا، جلسات طويلة تجمعنا جميعا بعد أن كان البُعد والعمل ومشاغل الحياة تأخذنا من أحبتنا. الآن، ومع هذا الانقلاب الحياتي الشامل لكل شيء فها نحن ننكفئ إلى ذواتنا ومشاعرنا البدائية التي تبحث عن الدفء والأمان والعائلة. نتحدث عن كل شيء. ذكريات طفولتنا، بيتنا، مناكفتنا لأبوينا، لهفواتنا الشبابية. نحاول أن نعوض ما فاتنا، نقرّب بعد المسافات بأسئلة تجعلنا أقرب إلى بعضنا. (شو طابخين اليوم؟!) أسأل أمي أن تعلمني طبخة ما، رغم معرفتي بها. لكن أريدها أن تشعر أني ما زلت في حاجة إليها، وإني ما زلت أتعلم منها. وفي ختام كل مكالمة، توصيات وتوصيات نتبادلها جميعا: اهتموا بأنفسكم، بصحتكم.

من جهة أخرى، كشفت هذه الجائحة عُري جميع الحكومات الإمبريالية والليبرالية، والشمولية القومية والدكتاتورية الفاشية والعشائرية الفاسدة التي استنفدت أموالها ومواردها وطاقات شعوبها للحروب والأسلحة والسيطرة لصالح فئة قليلة، تمتلك هذه الموارد وتتحكم بمصائر الشعوب.

أقوى بلد في العالم يترنح بسبب نقص في الاستعدادات والإمكانيات. وبسبب إدارته الرعناء في التعامل مع هذه الكارثة، فما زال هذا الرئيس أو ذاك يراوغ كل يوم ويكذب على الشعب وعلى العالم، دون الاكتراث بأن العاقبة في ذلك هي أرواح ملايين البشر. هناك عِبر كثيرة.





للأسف رغم الأرواح الكثيرة التي ما زال يحصدها هذا الوباء. إلا أن الكارثية في هذا الكوكب كانت موجودة في كل تفاصيل حياتنا. ربما أتى هذا الوباء لنهدأ قليلا ونراجع أولوياتنا وأساليب حياتنا كلها، لاسيما عندما يكون الموت متخفيا ومتاحا للجميع في أي لحظة وبأي مكان. أنت وحيد بكل ما للكلمة من معنى. أنت وهذا الكون. ربما يكون مصيرك في قمة الرعب. وربما يكون في قمة الجمال. لكن هل نستطيع الاختيار دائماً، أم أننا في أحايين كثيرة بلا أيّ خيار؟

تجربة لندن

الجديد: كانت لك تجربة في لندن على هامش عملك الأوبرالي، وأعني بها تجربة مسرحية عن أم كلثوم التي عرضت العام الماضي، هل لك أن تضعينا في صورة هذه التجربة؟

لبانة القنطار: تجربة مسرحية أم كلثوم بالنسبة إليّ هي حدث مؤثر في حياتي المهنية. لطالما كان صوت أم كلثوم يدهشني. وكنت منذ طفولتي أصغي إليها بانتباه، وأحاول تلمس فرادة صوتها وتجربتها، وأبحث عن مواطن القوة والتميز في صوتها وأدائها. لطالما كان لديّ الهاجس لأعرف سبب تربعها على عرش الغناء. وأبحث في ما وراء ذلك الصوت القوي. النقاد اعتبروا أن قوة صوتها هو العامل الأهم في غنائها. ويحاولون سرد نظريات عن تكوين حنجرتها الفريد وما إلى ذلك. لكني كنت دائما أرى ما هو أبعد من ذلك التفسير، لاسيما عندما أستمع جيدا لتفاصيل دقيقة في تمثلها للأحرف والكلمة والجملة الغنائية واللحن. وكلما تعمقت بدراسة تقنياتها وأدواتها في الغناء كلما أدهشني تلك القدرة على جمع كل تلك المعارف والأدوات في شخص واحد. لقد ساعدني فهمي لصوتها وشخصيتها وأدائها على تجسيد شخصية أم كلثوم وصوتها في هذا العمل، إلى درجة أن تفاعل الجمهور بدا لي أحياناً كما لو أنه صادر عن أشخاص يحضرون حفلا حقيقيا لأم كلثوم. واليوم أستعيد بحب كلمات الكثير من الحضور، وخاصة المصريين منهم، بأنهم للحظة شعروا أنهم رجعوا بالزمان إلى حفلات أم كلثوم. كان من المفترض أن نجول العالم بهذا العرض القيم، ولكن حالت الجائحة السارية اليوم دون ذلك. أتمنى أن نستعيد عافيتنا سريعا، وتمتلئ المسارح من جديد.

أجرى الحوار في لندن: قلم التحرير

رحلة العودة إلى الأرض

سرد خرافي

رنا زكار

نمت، أو لعلي سهوت وحلمت أن صديقة لي أرسلت لائحة بأسعار السهر ليلة رأس السنة في المقاهي والمطاعم المطلة على أعلى برج في المدينة، ومن ثم حضور عرض الألعاب النارية والاحتفالات التي تجري بقدوم العام الجديد، والمتوقع أن تكون رائعة كما في السنوات السابقة.

ولأن الأسعار مرتفعة جداً، أو لا تناسبني، وجدتني أكتب لها "نعم سأدفع هذه المبالغ في حالة واحدة، هو ظهور أمّي على البرج".

ورغم أني لطالما استخدمت التعبير ذاته، المقتبس عن أمّي فعلياً، في مواضع مشابهة، إلا أنه استوقفني هذه المرة لأفكر فيه، ماذا لو أن الله قرر في فاصل ترفيهي لهذا الكون، أن يرسل وفداً من الراحلين في ليلة رأس السنة لقضاء ساعة مع أحبائهم ثم العودة إلى اللامكان؟

سيتم الإعلان عن الرحلة إلى الأرض، ويجري الانتقاء عشوائياً، لا، لا يمكن ذلك، ربما هناك من لا يود الرجوع حتى ولو لساعة، وهناك من لم يعد لديه على هذه الأرض من يستحق الرجوع لأجله، وهناك من لديه أسباب أخرى تمنعه من بلوغ الرغبة في هذه المغامرة.

إذاً، سيكون على الراغبين التقدم بطلبات، أسوة بما يحصل هنا، لكن لا أعلم كيف سيتم هذا الإجراء، ورقياً أم الكترونياً، عبر تطبيق موجود على الهاتف النقال مثلاً؟ هل لديهم هواتف نقالة؟ لو كانت لديهم لاتصلوا بنا، لا هذا غير وارد، لكن يمكن أنهم يستخدموها في ما بينهم.

حسناً يتم تقديم الطلبات، وسيراعى أن تختار كل عائلة واحداً من أفرادها لتمثيلها، فلا يصحّ أن يأتي أربعة من عائلة واحدة مثلاً، هل سيتفق أفراد أسرتي على من يمثلهم؟ وهل أستطيع أنا الاختيار من بينهم أيضاً؟

سيجري الاختيار، على الأرجح، بطريقة بدائية، أوراق وسحب، من سيسحب؟ هل ستمتد على الأوراق أيدي الناس أم أيدي الملائكة؟ بالتأكيد هنالك مقرّبون من الناس يأخذون مرتبة تخولهم التصرف، على أنهم شرفاء لا يرتشون ولا يتملقون ولا يزكّون أقاربهم ومعارفهم دونما استحقاق. وربما لن توكل المهمة إلا على الملائكة وبطريقة أكثر تقدماً، كأن تكون على شاكلة دواليب اليانصيب التي يديرها أطفال. لا أعرف إن كان هناك ملائكة أطفال، لكن الأطفال من البشر لا بد أنهم أمسوا ملائكة هناك.

وقد يكون الاختيار عبر الكمبيوتر نوعاً من حل، لا شك أن في أقاصي السماوات أساليب حديثة، هل يحتاجون شبكة إنترنت؟ أم أن الأثير يكفي، ولن يصيبهم القلق ما إذا كانت الشبكة سريعة؟ ولن يقلقهم أن تنقطع إذ يتقطع الكابل البحري بين أسنان القرش مثلا! أو تنقطع الكهرباء! هل تعوزهم الكهرباء؟ هذا السؤال يفتح على أسئلة أخرى، تخيلوا لو أن الموتى يفرزون وفق جنسياتهم على الأرض، فالسوري إلى مكان يختلف عن مكان الصيني أو السويدي، لا بد من ذلك. لكن العدالة تقتضي أن يكون الموضوع عكسياً، فالله سيعوّض في السماء لكل إنسان ما فقده في الارض، فمن عاش في بلد متخلف سيعوضه بآخر متقدم، لكن ماذا لو كان المرء مساهماً في التخلف؟ بم سيعوضه عن سوء عمله؟ وماذا لو أن بلده لم يعد لها وجود أصلاً؟ فهل سيعود إلى الأرض من ماتوا آخر خمسين عاماً فقط؟ لعل هذا حل معقول، إذ تقوم الرحلات مرة كل عام، وبالتالي من انتقلوا على العالم الآخر في الماضي البعيد سيكونون، على الأرجح، قد أخذوا فرصتهم.

المهم سيتم الاختيار، ربما سيكون هنالك نقاط لمن هو متميز، أو مساهم في أعمال ما، لكن في العالم الآخر لا يوجد عمل، لا أعلم كيف يجري انتخاب المتميزين إذاً.



زهير حسيب

بعد ذلك يتم تحديد المناسبات التي ستجري خلالها الرحلات، وبينها رأس السنة.

لن نخوض في تفاصيل من قبيل ماذا سيرتدون، ربما سيختارون من ثيابهم تلك التي كانوا يؤثرونها في الحياة الدنيا، أو ما تبرعوا به من أجملها، ولربما كان لديهم مصانع لألبسة خضراء من سندس واستبرق.

هل ستكون هناك شروط موضوعة للرحلة، مكان انطلاقها وزمانها وعودتها، وهل تكون هنالك مراكب ولها مواعيد؟ لا بد من ذلك، فلن يمكنني انتظار أمي في هونولولو مثلاً، والمأمول أن أجتمع بها في دمشق أو بيروت أو دبي.

وسيكون الشرط الأهم والأصعب هو ألا يدلي أحد بأسرار عن عالمه، وإلا سنفقد الإثارة والتشويق اللذين نملكهما نحن الأحياء


زهير حسيب

فيما يتعلق بعالم الموتى.
ولكن ماذا لو جرت مخالفة الشروط؟ فلا بد أن أحداً ما سيرتكب خطأً من هذا القبيل، كأن يتسرّب ويهرب رافضاً العودة إلى حيث كان. فلأتخيل أن شيئاً من هذا لن يحدث فلربما كانت قد أجريت على المعنيين عمليات بدلت من طبيعتهم كبشر.
وماذا عنا نحن! كيف سيتم إعلامنا بأن أحدهم قادم إلينا؟ أيكون ذلك عبر المنام، لا بد أن هناك طريقة أكثر واقعية لنستطيع فيا اتخاذ الإجراءات والتدابير المناسبة، للحضور في المكان والزمان الملائمين، وهل ستكون الدعوة إلى اللقاء مفتوحة، بحيث يمكن أن نذهب أنا وإخوتي وأزواجنا وأولادنا وجيران أمي وأصدقاؤها وكل من يرغب؟ وهل يتطلب الأمر تحديد العدد في كل منطقة وتنسيق الجموع، أم أن المسألة مفتوحة؟
كيف سألقى أمي؟ هل سأبكي؟ هل ستبكي؟ ماذا سأخبرها؟ هل كانت لديها طريقة تمكنها من أن تراني طوال هذه السنين أم أنها ستتفاجأ كم كبرت ابنتها، وستجدني وقد قاربتها في العمر؟ لن أفتح مواضيع تثير الشجن، سألجأ بدلا من ذلك إلى قصص تحمل على شيء من الضحك والمرح. قد أطلب من الله تمديد زمن اللقاء، لكن ماذا لو كان موعد رحلة العودة ثابت ولن يقبل التأخير. ما أنا متأكدة منه أن الوداع سيكون حزيناً وموجعاً، أكاد أجزم أن الأمر مؤلم لي ولغيري ، فلا أحد يحب أن ينكأ جرحه.
إذاً لن يكون اللقاء مشتهى، على الأرجح نحن في غنىً عن فسحة إضافية لنبش الألم، وكأن ثم أليس من الأفضل لأحبائنا أن لا يسمعوا أو يروا شيئاً مما دلت عليه أحوالنا من تدهور حتى بتنا في قاع ما بعده قاع. لاسيما لو فتحنا الأبواب على تفاصيل لا علم لهم بها ولا يمكن أن تخطر مساوئها لهم على بال! كأخبار الحروب كوارث الهجرات، أو الطامة الكبرى المسماة كورونا، ناهيك عن جهلنا الأكيد بطرائق العدوى ومدياتها، وما إذا كان كوفيد - 19 يمكن أن ينتقل منا إليهم ما قد يحدث بلبلة كبرى في الآخرة بعد الأولى.
فلنسهر، إذن، أينما نشاء وكيفما نشاء لكن دونما توقعات خيالية جامحة.
من المؤكد، أخيراً، أن الله يعرف ما هو الأفضل لحياتنا، لكن لا بد لي من الاعتراف أن عمله أمر شائك.

كاتبة من سوريا مقيمة في الإمارات



اللذة المفكرة
الفاضل الجعايبي ومسرحيته "مارتير"

سهام عقيل

"لقد سفك الدم قبل اليوم، في العصور الغابرة، قبل أن تبرئ الشرائع الإنسانية المجتمع ومنذ ذلك الحين أيضا اقترفت جرائم أرعب من أن تسمعها أذن" (مكبث).

في مقاومة التيه.. يتشبث الفاضل الجعايبي ببوصلة السؤال جدلا عن طريق النفي، ونفي النفي ليرسم محيط السؤال هندسيا جدليا، ثم يدخل بمرح ومرونة ليصنع بيّنة المسرحية. فيبدأ الطريق مجددا بروح أخرى وفق قواعد اللعبة المتغيرة في الآن الخاص بها والهنا المتجذرة دائما، نحو الهاجس التونسي الذي يدافع عليه وعلى ذكائه الذي لا يسقط أبدا.

يخاف الفاضل الجعايبي على المسرح من القفر المادي والذوقي ليشجع مسرحه دائما على الدفاع عن اللذة الخالصة بالفعل أولا وبالفرجة المفكرة أخيرا.

شاهد المتفرج التونسي لحظات مسرح الفاضل الجعايبي وجليلة بكار لترسخ في الذاكرة كل الصفعات الجمالية الصارخة والمتفجرة لليقين والثوابت ليهتز عرش المتفرج ضد خموله ونرجسيته التائهة.

تنزل الشخصية المسرحية في مسرحه من الرهان المتأصل لطبيعة كل سؤال تحمله الشخصيات فتنشأ الكتابة عنده بحثا متواصلا وشاقا دون رحمة ليجعل منها شخصية كونية في فضائها المادي ومستغرقة في واقعها المرعب لتتسلل نحو اللعب بلحظات وجودها المستمرة لنراها ونشاهدها أمامنا تصرخ بضرورة البقاء على أهبة الاستعداد للحرب ضد المريح والممكن والمجهول.

يقول هاملت الشكسبيري المعذب:

"إن كنت احتويتني في قلبك يوما..
غيب النفس عن هناءتها ردحا..
وفي عالم الجور هذا
استل أنفاسك ألما لتروي قصتي".

يحدد شكسبير زمن ولادة الشخصية

القصة أي في عالم الظلم والطغيان ليروي الفاضل الجعايبي قصة الشخصية التونسية من خلال الفواجع التي عاشتها ولا تزال تعيشها لنشاهد شخصية "نون" الرافضة لسلطة الأب والزعيم والمنقذ بكل الجنون الذي ارتبط بأبجديات الخطأ المجتمعي المغرق في التطرف واللامبالاة. يحتوي الجعايبي شخصياته في قلبه الجريح وعقله المتيقظ والمحمل لخطوط المعرفة المسرحية الكبيرة الذي صاغ جمالياتها داخل اللغة الحية وما تحمله من شيفرات تونسية دقيقة فيحول هوس الخطاب الفكري العقلاني إلى سيرورة فنية تتجدد دائما من داخلها لتستبطن اللغة الركح بكل صعوبته الجامحة.

تشهد العملية التوليفية المسرحية عند الجعايبي فصولا متجددة دائمة فنرى اللوحات المسرحية متغيرة الألوان والأشكال في نقاش كوني مع المعنى الإنساني ضد النسيان فيرى الجعايبي أن أفق الفعل المسرحي هو تمرين ضد الموت لتواجه الجمالية التي يعتمدها السقوط الأخلاقي للإنسان في تسريع موته ضد نفسه وضد أفق وجود ممكن.

تفتك مسرحيات الفاضل الجعايبي الحرية كفضاء خاص للتعبير عن الرائع المرعب الذي يحسن دائما استخراجه من بوابة الفناء فاللحظة المسرحية رغم أنها فانية إلا أنها تنتهي وتبدأ من جديد لتنشأ داخل كيان الحرية، ففي زمن الاستبداد السياسي وهو ليس ببعيد جدا قرر الفاضل الجعايبي أن يكون تحت نظام القمع تونسيا مواطنيا لكن داخل جدران المسرح هو خالق الكيان الحرّ فواجه بمسرحه كليّة النظام بمرافقة تاريخية ليقوم بأركيولوجيا التاريخ السياسي التونسي في مسرحية





"خمسون" فواجه هذا التاريخ المهول المليء بالهزيمة والخسران والتعذيب والتضحيات والنضالات الممتدة بين جدران السجون الضيقة إلى السجن الكبير.

واجهت "خمسون" النص القرآني وفككته عن طريق شخوصها المرتدة بين الفكر التقدمي المتنور والفكر الديني المتشبث بظلامه التاريخي الذي ارتبط في رحلته بالدم.

"حكايتنا صارت في بلاد آمن" من داخل هذا التعريف المطلق في أوّل النص شاهدنا الحكاية أي ما حدث في الرحلة من المتخيل إلى الكائن المسرحي لنرى خمسين سنة مرت من تاريخ "النحن" فتشقى الروح المتفرجة من هول ما حدث لنواجه أهوال السلطة الغاشمة على كل نفس حرة.

تشابكت اللحظة الثلاثية المسرحية لترتبط عضويا بواقع البلد السياسي فالفاضل الجعايبي لا ينسج مسرحا خارج دائرة القلق الحقيقي حول مصير التونسي وحربه ضد كل أشكال الوهن النفسي الذي جعل من التونسي مرتهنا للقيد السياسي السلطوي.

حمل مسرح الفاضل الجعايبي صفة التنبؤية السياسية ليستبشر بما سيحدث لكن هذا التمشي يعود إلى تفكر عقلاني مع الأحداث المتخيلة دون الغرق في واقعية جافة بل دائما ما يعول على التخيل المهول القصووي ليؤكد له الواقع التاريخي للحظة السياسية أنه على صراط بنيوي مبين يجادل اللحظة بدقة محترفة فهو قد احترف تفاصيل تونس ليراها بحلم ممكن لا يزال يبحث عنه في دماء من سقطوا وفي توحش القتلة.

يأتي العنف كلحظة جارفة استعاد فيها الفاضل الجعايبي عقله الشجاع وفطنته بالخراب القادم فكانت العنف مسرحية شكسبيرية الرعب الرائع وتفكيكية لمسارب التوحش التي تواطأت مع التطبيع والتعود على فعل القتل وجعله خبرا بسيطا يمر ونستأنسه مثل إشهار الياغورت.

"إن الرائع، حتى في شططه، إنما يظلّ على قياس الإنسان" (دريدا).

لا يقدم الفاضل الجعايبي فعله المسرحي إلا عندما يواجه الخراب القادم لا محالة وحده ليعيد ترتيب معاوله ورؤاه لما سيقدم بخوف وقلق رهيبين من المسرح ذاته ومن مدى أهليته ليقول ويخاطب ويلون ويصور ليؤسس فكرته المسرحية ويقدمها كلحظة ولادة بركانية.

يحترم الفاضل الجعايبي عقل متفرجه، لا يسخر منه ولا يتركه هنيئا بل يقاومه ويقاوم حالة التيه التي تستحوذه ليصوّب رصاصة الحقيقة في مكانها الدائري وفي نقطة اللقاء بين البداية والنهاية.

تبنى حركة المثل في الفضاء المتغير على شططها الغريب لكنها في ذاتها اعتماد لإمكانية الإنسان - المثل في تقنية توظيف هذه الحركة التي تتجذر من بواطن الخطاطة الدرامية فترى المثل مع الفاضل الجعايبي في حالة استبطان معتّق للشخصية المسرحية ترتد بين الدهشة واليقين بما حدث ركحيا - دراميا.

تتجدد حالة الدهشة في فن المثل مع كل لحظة إيقاعية داخل الصمت والحركة وهنا تكون "علة الشعور بالرعب المريع" على حد عبارة الفيلسوف الانجليزي إدموند بوركا الذي يقوّمها الجعايبي في تمارين البحث والتمحيص حول أداء تمثيلي يحمل موازنات الفكرة - الجستوس في تأصيلها البريشتي بين الحركة السالبة لتتحول إلى حركة ممثل إبداعية يمتزج فيها الغريب



بالفعل اللامتعدي.
من خلال نبض هذا المسار الفني المتقن تفتح الأضواء لنرى ما حدث.

مسرحية "مارتير" والمدينة

اقتسمت المدينة مع العالم الوباء ليتغير نبضها الخاص من الحياة إلى موت سريري نحو بداية نهاية شيء ما. لكن لم يغادر شوارع المدينة الإحساس المبيت بالغضب مع شبه حزن لخسارة ما مع خليط ممزوج بالحسرة واليأس وثمالة الفجر مع خيوط الشمس الرمادية.
تستقبل المدينة الليليين والنهاريين في نفس الوقت الوبائي، لم يعد الفارق بينهما جغرافيا بل أصبح متقاربا عند الغروب. عاشت المدينة على وقع الثورة وما بعد حين من الثورة، وكانت الحصيلة الكثير من الدماء مع الصراخ المدوي الذي اختطفته النسائم المهزومة والخائبة، مرّ بها طيف الظلمة المخيف مرتديا عباءته اللامرئية ليحصد الروح المطلق في أزل المدينة.
يعود إلى ذهن المدينة سؤال جليلة بكار حول العصافير وبائعي الورد الذين لم تعدهم الثورة بعد إلى الشارع السردي. لا ينقذ المدينة سوى المسرح لما يخلقه من حيوات أخرى ممكنة تجعل منها مدينة بأصالة إغريقية. لم يخن الفاضل الجعايبي عهد المدينة ليجدّد موعده معها مسرحيا ويستقبلها بتحية ملكية رغم شرورها السابقة له لكنه يجعل من هذا اللقاء مع المدينة مثل مشهد شكسبيري فتسأله المدينة على لسان ساحراتها (مكبث) "متى نلتقي نحن الثلاث في رعود وبروق وأمطار كاللهاث؟" يجيبها الجعايبي.
"حين يكف الهرج والمرج رعبا ويمسي القتال خسرانا وكسبا".
يعلن الفاضل الجعايبي بداية مسرحية "مارتير" لينتصر للمسرح ضد الوباء والهزائم والفراغ.
التقت مسرحية "مارتير" نصا بلحظة أخرى ألمانية المنشأ ليسرد المسرحي الجريمة المجترحة من كونية الحدث أي اللحظة الدينية عندما تتحول إلى لحظة دموية ليتخلص النص الديني من طهريته ليصبح سلاحا خطيرا على سؤال من خلق الإله؟
يعتبر تعامل الجعايبي مع نص ألماني معاصر مغامرة متجددة يخوضها مع أصدقائه الجدد وهم نتاج تكوين لمدرسة الممثل بالمسرح الوطني ليراهن الجعايبي على أفق طاقة جديدة بمقترحات تحمل جمالية أخرى داخل تجربته المسرحية فنرى "مارتير" على جل مستوياتها التأليفية خارطة مختلفة عما سبق في طريق الجعايبي المسرحي والإنساني.
ما يحدث في مدينة ألمانية نراه حدثا متحولا في مدينتنا عن طريق الاقتباس للنص الأصلي الذي تم الاشتغال عليه كثيرا فقد تم تحويل وجهة النص إلى تفاصيل اللقاء الغريب في بنية الحدث وشموليته الثقافية رغم اختلافها مع الحفاظ على السؤال الموجه للديانة المسيحية ولقائها مع الديانة الإسلامية كمراوحة تاريخية لتيمة العنف بينهما.
تحول النص اقتباسا حسب الفاضل الجعايبي لأنه لم يحافظ على خطاطته الأصلية بل وضعه تحت محك السؤال في بدايته ووسطه ونهايته ليقر الجعايبي أثناء تواصله مع الكاتب الأصلي لمسرحية "ماريتير" ماريوس فون ماينبرغ أنه قام بتحولات كبرى في لحظات المسرحية خاصة على مستوى الفضاء ولحظة



النهاية ليستغرب الكاتب الأصلي من تغييرات الفاضل الجعايبي التي دحضت النهاية الأخلاقية التي تم اعتمادها في النص الأصلي فيرهب من قراءة الجعايبي لهذه النهاية ليرجعها إلى قتامتها الأصلية فتصبح النهاية قاتلة باعتماد فعل القتل إلى النهاية.

جاءت هذه العملية الاقتباسية للنص الألماني هوميروسية الأصل داخل سردية الصراع الأول للبطل التراجيدي مع الآلهة بغاية تحصين الإنسان من سيطرة الآلهة لكنه على حد توصيف الفيلسوف لوجان بأن هوميروس "خلّد تعاسة الآلهة" كذكرى حقيقية لبداية الحصانة التراجيدية للمواطن من كل حدث ميتافيزيقي يمكن أن يضع نهاية للعقل السياسي.

من أثينا إلى ألمانيا إلى تونس تظل حركة التاريخ منضبطة لدويّ السقوط التراجيدي فكل مدينة عاشت على وطأة الديني السياسي إيقاعا دمويا خلّف رهابا قصريا من النصوص التوحيدية فتاريخ التنوير منذ اللحظة الكانطية شرع في ضبط الديني عن المدينة وهنا يسترجع الجعايبي اقتباسا لنص "مارتير" لقاء كوني لحدث واحد يشمل حدتي السلاح بين الإنساني - الديني.

هنا نتذكر عودة برتولد بريشت لنص أنتيغون اليوناني والتحولات التي قام بها فجعل الشخصية التراجيدية تقاوم الفاشية السياسية التي عاشت ألمانيا على وقعها ومن هذا المنطلق صارت أنتيغون بريشت بروح عصره وسرديته الخاصة، بنزوع المقاومة ضد التيه، يقينا منه أن اللحظة الإغريقية ستظل درس الإنسانية الأول وهو ما احتفظت به الماركسية كدليل لجمالية خارج الصراع الطبقي لتدخل في ذات الصراع السياسي الأزلي فالفعل المسرحي تاريخيا مترابط في دلالات القيمة رغم التاريخ وخطوط الخارطة الجغرافية المتجددة حسب مقتضيات الاستعمار وما بعد الاستعمار.

"مارتير" المسرحية

يغادر الإنسان في المرحلة الطفولية الأولى فضاءه المريح أي منزله الصغير ليذهب إلى الفضاء الخارجي فإما أن يقاوم ليثبت أو يتلاشى داخل زحام الآخر فينتهي.

تعود مسرحية "مارتير" إلى بداية الطريق إلى الخارج فيكون الفضاء المحوري لمسرحية "مارتير" المدرسة.

تستقبل المدرسة الإنسان في فترته الحرجة التي تتميز بالاكتشاف وهي مراهقته الفكرية والجنسية والاجتماعية ليكتب دليل وجوده.

يدخل شاب يستمع إلى موسيقى وحيدا ونقتسم معه موسيقاه خلسة فننتظر ما يحدث في صمت رهيب.

نعيش في مسرحية "مارتير" إيقاعا متحررا، مختلفا، منفجرا وساكنا.

يأتي التلاميذ بصراخهم ليكتسحوا الفضاء الفارغ فيتحول الفضاء في مسرحية "مارتير" من العدم إلى الحياة عن طريق أجساد متيقظة وألوان متداخلة وبأشكال العنف التي يحملها الجسد الإنساني في مراحله المتهورة.

يعود السؤال مجددا لماذا يسلط الجعايبي هذه المرة الضوء على المدرسة؟

هي الفضاء الأول الذي يستوعب الإنسان فتخيط له طرق الوجود عن طريق مسالك المعرفة.

يتهم الجعايبي مدى نجاعة هذا الفضاء الأول في رسم الإنسان وجعله معتدلا بين الشر الداخلي وبين قيم الخير المتأصل فيه، لكنه يرتد فيقدم الشخصيات المنتمية لهذا الفضاء فاوسيتية المنبع لنرى كوابيسها القاتمة وحركاتها الرافضة لكل القيم المحافظة كالشياطين.

عن طريق ردات الفعل المشاكسة للتلاميذ في الفضاء المدرسي، تنعكس صورة الإنسان في رفض تام لما يجب أن يكون عن طريق الضجيج القاطع مع الصمت. ينضبط الممثل - التلميذ داخل الفضاء الدرامي بقسوة بليغة يرسمون بأجسادهم العارية الدرس الأول "درس السباحة" فيرفض "بن جامين" الانضمام إلى لغة أجسادهم فتبدأ الخرافة لتعلن بداية التراجيدي.

ينجح المتخيل التوليفي المسرحي في تصوير الفضاء الدرامي فنرى سجالا بين الإيقاع والإضاءة والألوان والملابس كلوحة متكاملة لكنها لوحة حية ومتحركة يحيطها صوت الماء ليبعث فيها الحياة فتستقبل الشخصيات فضائها الحي فتبعث فيه كل درجات القسوة الإنسانية الخفية لتصفع بها المتفرج الصامت وغير المتحرك.

تتجلى كتابة الشخصيات بإيقاع سمفوني فنجد كل شخصية تحمل على كتفيها عوالمها الخاصة بها في تواتر جدلي مع الشخصية "الآخر" داخل محركات مختلفة أبرزها الجنس كمحرك تفاعلي بينهم ينشأ معهم كطريقة تعبير فاضحة ومتوحشة، لتعتمد كل شخصية على نوتة دقيقة تقيس إيقاعها الداخلي ضد النوتة المتقابلة لها مثل شخصية بن جامين كنوتة رافضة لباقي النوتات وتداخل الأستاذة ضد الكل وضد شخصية المديرة - السلطة لنرى هذا الكم المهول من الصراعات القصووية بينهم حول هوية ما تختلف فيما بينهم وبين الأم كنوتة خارجة على الفضاء السمفوني الخاص بالمدرسة.

من البيّن جدا أن طريق المثل في مسرح الفاضل الجعايبي دائما ما كان على درجة عالية من الإتقان الجمالي والخطابي لكن المدهش في تجربة "مارتير" أنه رغم صغر التجربة عند الممثلين إلا أنهم ناشدوا حالة التفوق الركحي عبر طاقة تعبيرية مهولة في رسم الفكرة الجمالية الكبرى للعرض رغم غرابته وصعوبة تقفي المعنى الجوهري للصراع لكن الجعايبي نجا معهم وبهم للوصول إلى مسار فن ممثل متميز وصانع لحركية ركحية دقيقة وجميلة ومتقنة.

شملت المغامرة المسرحية "مارتير" رموز الديانة المسيحية دون السقوط في المباشراتية بل في إيحاء تام على التوحيدية النصية وما بشرته داخل التاريخ الإنساني في جانبها المظلم من صراعات أودت بأرواح الملايين من البشر طيلة تاريخ الحروب الصليبية والحروب التي تزينت بغطاء الدم الديني.

لكن في "مارتير" يضج الفضاء الركحي بسيميائية خاصة بالمنظور الذي اعتمده المخرج في رؤيته فوظف كل الإدراك الموسيقي الذي يستحوذ على الأفضية الدرامية ومن بينها خاصة الكنيسة التي يسقط داخلها المقدس فالتلاميذ يكسرون كل الحواجز ويضربون عرض الحائط الكنسي الديني كل ما يربكهم في الدين بغاية التحرر الجريء حد التهشيم والتكسير والسقوط.

تحاكي "مارتير" رفض الكل للكل ومن خلال الصور التي تحمل مرجعية المسيح في الفن عن طريق استرجاع ذاكرة المتفرج للوحات العظيمة التي صورت المسيح في وضعيات مختلفة والتي نراها أمامنا تشع نبضا وحقيقة لتتهشم بعد لحظات.

لطالما كانت مواجهة المسرح للمسألة الدينية متأصلة إلا أن حاجة الخطاب المسرحي اليوم وهو يحفر في آلياته الجمالية باتت مسألة تخضع في طبيعتها إلى اختيار الآن وهنا فالعالم اليوم لا يزال يحاول فك شيفرات علاقة النص الديني بالإرهاب خاصة مع ظهور الحركات الدينية المتشددة التي ميزت هذا القرن.

يرفض بن جامين التواصل المعرفي مع الأستاذة ويسخر منها ويواجهها حدّ التكفير والقتل بكل العنف الذي استخدمه المثل في لغته الفنية. وهو ما يحيلنا إلى صراع الخطاب العلمي مع النص الديني وما خلفه هذا الصراع من هزيمة للعلم والدين وثبات المعركة إلى اليوم.

أثناء لوحة القردة في القسم فعن طريق القناع "القرد" يسخر الأطفال من داروين والمعارف العلمية التي تبحث عن أصل الإنسان فتجسد الأكسسوارات المسرحية التي اشتغل عليها الممثلون كأسلحة خطيرة تحمل في ذاتها رمزيتها الخاصة بخطاب العرض.

"ويقسم فاوست بألا يتطلع إلى السماء
وبألا يذكر الله، أو يصلي له
وبأن يحرق كتب الله، ويذبح كهنته
ويجعل أرواحه تدمر كنائسه".

في اللحظات الفاوستية في العرض المسرحي "مارتير" نرى هذا التخلص من الدين والتخلص من العلم وما يحدث بينهما وهو ما يجعل من سبيل حركة المشاهد المسرحية متقلبة ومتحولة أثناء لحظات التعرف بكل مبدأ علمي تأتي به الأستاذة إلا ويجيبها النص الديني مغايرة وسخرية فكيف وصل هذا الصراع في تراجيديته إلى القتل؟

لأن اشتغال الجعايبي على الوضعيات المسرحية دائما ما يكون في غاية التعقيد فالمطلع على مسارات التمثيل في مسرحياته يدرك مشقة الوصول إلى ثمرة العمل المسرحي فإن "مارتير" في تعقيداتها الجوهرية وفي كيفية إنشائيتها كانت صعبة حدّ الإنهاك فالزخم الرمزي واللغوي والصوري والنصي على الركح وعلى كاهل الممثلين يمكننا من استيعاب هذا الثقل الجمالي ونحن في حالة فرجة هي بدورها صعبة تستلزم المواجهة والقدرة عن التساؤل.

هل الحالة الفاوستية التي تقدمها "مارتير" تستوعب ما يحدث حولنا في المدينة وفي العالم؟

كيف ننجو من كل هذا؟

هل يستطيع الإنسان السيطرة على نزعة قتل الآخر وقتل نفسه في نفس اللحظة؟

تبيح لنا تركيبة العلاقات المتشظية بين الشخصيات نوعا من الهدوء المريب فنرى في مشهد البحر شيئا من الحب الغريب المستوحى من الحالة الاكتشافية للجنس كمحرك بينهم وكمحرك أساسي للتاريخ.

الجنس الصارخ في "مارتير" والدين المهشم والجسد الفاضح والعلاقات المضطربة والأم المتهاوية والأستاذة المقاومة وبن جامين كرة الثلج القاتلة ثم الموت النهائي.

تحملت الأثر المسرحي "مارتير" كل هذا لتقلّب الجرح الإنساني وتعيد ترميمه فعن طريق الموسيقى التي كانت حاضرة كحضور المخرج وسط الفضاء الخاص بنا شاهدنا كل ما حدث تحت إيقاع الماء المحتفل بالذنب البشري.

"إن السعادة التي توفرها لنا الآثار الفنية. هي القدرة على الصمود" (أدورنو).

تبحث "مارتير" المسرحية عن أفق سعيد أمام ما تقدمه الأنظمة السياسية من حزن مهول عن طريق سبل الهيمنة الاقتصادية



التي أحالت المجتمعات إلى مستنقع الوحل باعتبار أن النص الديني أصبح بحوزة رأس المال وما يمليه من تصور حداثي لإنسان اليوم المهشم والمتشظي بين الحقيقة وواقع الحقيقة.

من خلال الرائع المسرحي المتمكن من المريع داخل جمالية "مارتير" الذي لم يتوانى الجعايبي يوما مسرحيا في البحث داخل كينونة الإنسان اليوم وما يعيشه من تهاوي أيديولوجي تنير "مارتير" من خلال بنيتها الضوئية سبل الممكن المسرحي نحو التجذر الروحي الذي يحمله في تونس إلى كونية سحرية قادرة على مواجهة التخريب.

تنقطع السبل التي تقدمها "مارتير" فلا أستطيع أن أجد الإجابة الممكنة لتربية إنسان يكون بأخف الأضرار فالجسد الملعون الذي تحمله شخصية بن جامين هي محاولة سيزيفية للبحث عن السعيد داخل غربة الجسد الثقافي الحامل لإرث لا ذنب له سوى الإيمان خارج سؤال النجاعة والنجاة من الموت.

يسقط بن جامين في فعل القتل البشري بما هو جريمة الإنسان الأول فكيف هو شكل السبيل الذي يمنع ابني من الهاوية، هو الخوف من الجحيم اليومي الذي يقدمه الجعايبي وينبه منه بأن "الإنسان يمتنع" مثلما أشار في مسرحية العنف صارخا في وجه التراجيدي.

كيف يمكن أن يمتنع الإنسان اليوم عن الرغبة الشهوانية في القتل والحرب وسقوط الجياع كل ثانية.

هذا الكون المزعج الذي لم يتخلّ أبدا عن أبجديات الرعب.

مسرحية "مارتير" من خلال الممثل الخارق ومن خلال الأسود والألوان والموسيقى الصارخة تخبرنا بالحضيض الذي نعيشه ونسايره ونفيض به، تصرخ الأستاذة في وجه الجهل وارتداد التلاميذ لفكرة التفاهة وتنتصر لشعور الانتماء للذة المعرفة رغم الهزيمة التي شهدها العلم.

قدم الفكر شهيده الذي صرخ أن رغم كل شيء هي تدور وقدم الدين شهيده لمكان آخر لن يضفر فيه بشيء غير الطمأنينة المستحيلة.

قدمت "مارتير" شيئا من الشهيد الغاضب الذي يقتل الكل لأجل فكرة أتت من حقد غير متوازن بين الأم الحاضرة والثابتة بالغصب الغيابي وبين أب مجهول في وسط شمولي يهدد بالغليان والتهاوي فيسقط الرمز وتنتفي القيمة.

بين المدرسة والكنيسة والبحر والمنزل تنشأ العلاقات الأكثر جموحا بحثا عن مكان مريح هو "الحب" لكنها لا تجد شيئا من مثالية هذه القيمة لأن الواقع الجنسي يعوضها بالعدوان.

تغادر كرسي المتفرج متدعثرا، باحثا عن شيء من التوازن، خفيفا متطهرا، مرتعبا مما سيحدث غدا مع الشمس فلا تطمئن لهذا العالم وأنت دون سلاح ناري مثلما حمله بن جامين.

نريد أن نحمل سلاحا فنيا أشدّ خطورة وتيقظا وهو ما يحمله الجعايبي طيلة نصف قرن من المسرح في بلد متهاو أخلاقيا لا يدرك حجم الكارثة القادمة.

تشهد تونس اليوم معركة الجيل الجديد، من اقترفت المدرسة والفضاء العمومي في حقه كل الخيانات لترمي به في نسق لا نهاية له ولا معالم لكن هذا الجيل عاد اليوم إلى ساحاته ليفتكّها وينشر فيها انتقامه من هذا التاريخ المخزي الذي تواطأ مع الشر وباع الخارطة بوديانها وجبالها وزرعها وسمائها وحريتها إلى الغزاة الجدد.

لن يصمد الشر كثيرا فالأثر المسرحي الذي نبت في المدينة يجعل منها طيبة المنشأ فالدم مثل الماء وهذه هي معزوفة "مارتير" عندما ينسجم الحي بالميت في الأرض نرى شيئا من الزيتون.

يقول بودلير في مفهوم الفن الخالص هو "أن تخلق سحرا متلاحقا يحتوي الموضوع والعلّة والعالم الخارجي" وهي مهمة الجعايبي في المسرح بأن يكون مميزا، ساحرا لثنايا المسرح التي تؤدي إلى تحليلية الممكن بغاية اليقظة ضد فناء الفعل.

سيظل هذا السحر ثابتا متجددا فالجعايبي دائما ما يؤكد أن المسرح لا نحتاجه كحاجتنا للماء لكنه يؤكد على سؤال لماذا لم ينته هذا الفن المسرحي إلى اليوم؟ ومن خلاله سيظل الجعايبي محتفلا بالمدينة مسرحيا ومقاوما التيه الإيتيقي للظلمة والظلام والظلم.

ناقدة من تونس

مستقبل أدب الخيال العلمي العربي

السيد نجم

قدم المسعودى في كتابه "مروج الذهب ومعادن الجوهر"، وقص عن الإسكندر الذي سعى إلى اكتشاف قاع البحر.. حيث كانت المغامرات الغرائبية والمثيرة، مما يشي بخيال أدبي طموح، وإن لم يصنف هذا اللون من الكتابة بمسمّى ما.
كما أن القزويني تحدث عن "عوج بن عنق" الذي جاء من كوكب آخر، وشرح قضية الحياة على الكواكب الأخرى.. وأفاض عن تلك الحياة التي لا يمكن أن توصف إلا بقدرة الكاتب على الانفتاح الخيالي إلى آفاق غير معتادة في حينه.
مع ذلك عرض الباحثون إلى أن لأدب الخيال العلمي جذوره في التراث العربي. فقد تحدث الفارابي أيضا عن المدينة الفاضلة، وهي الفكرة التي تناولها توفيق الحكيم في عمله "في سنة مليون"، وصبري موسى في " السيد من حقل السبانخ".. وقيل أنها سبقت سفر دانتي.
وغيرهم كثر في التراث العربي ممن سجلوا وأبحروا بخيالهم، فيما يمكن أن نطلق عليه الآن بشائر أدب الخيال العلمي العربي.

كان ميلاد أدب الخيال العلمي خلال العصر الحديث تعبيرا إنسانيا ولو من باب الخيال المحض حول الطبيعة وتجاوز معوقاتها. فولد ذلك النمط الجديد للتعبير عن محاولة الإنسان استلهام العلم ومحاولة تجاوز الواقع لاستشراف المستقبل.

قدمت د. مها مظلوم تعريفا لرواية الخيال العلمي بما نصه "هي رواية مستقبلية تقوم على الحقيقة الثابتة حينا أو المتخيلة عن جانب مجهول من الكون والحياة حينا آخر، شخصيتها اسمية أو رقمية غير مكتملة الهيئة النفسية والجسدية، تنقل زمان الخطاب الروائي – المسرود في الغالب – إلى زمان مستقبلي أو استرجاعي متوهم، وإلى مكان خيالي، أحداثها مشوقة ومثيرة تدفع إلى التفكير في نتائج هذا الخيال المقنّن والموظف، فتقدم حلولا مستقبلية يجب أن تكون عليه في ظل التقدم العلمي المتسارع، كذلك تقدم محاذير لنتائج تلك النظريات العلمية إذا أسيء استخدامها دون حساب النتائج، عنصراها العلم والأدب".

بدأت الرواية العلمية في العالم العربي خلال فترة الستينات من القرن العشرين. وهذا التاريخ يتجاهل بعض المحاولات غير المتعمدة لبعض الكتاب من قبل. كما عند الكاتب توفيق الحكيم في بعض قصصه القصيرة والمسرحية، وكذلك يوسف عزالدين عيسى في مجموعة من التمثيليات الإذاعية.. وغيرها.

خلال الستينات كان الوعي وإرادة الكتابة في الخيال العلمي هما السمة، وليس من باب التجريب والعرض. فقد كتب د. مصطفى محمود رواية "العنكبوت" عام 1965، و"رجل تحت الصفر" عام 1967م.. ثم "نهاد شريف" في روايته " قاهر الزمان" عام 1974، و"سكان العالم الثاني" عام 1977، و"الشيء" عام 1989، ورواية "ابن النجوم" عام 1997.

كما كانت هناك العديد من الروايات بقلم صبري موسى، وايهاب الأزهري، وأميمة خفاجي.. وغيرهم من الأجيال التالية: رؤوف وصفي – السيد نجم – صلاح معاطي..

ربما يمكن عرض مجمل الأفكار (أو أغلبها) التي تناولها كتاب الخيال العلمي في العربية. منها: الأطباق الطائرة وتأثيرها.. علاج بعض الأمراض الاجتماعية.. فكرة التناسخ.. نقد تأثير النظم السياسية على الأفراد.. تطور الهندسة الوراثية.. فكرة الخلود.. فكرة الحياة الأفضل أو يوتوبيا المدينة الفاضلة.. الحلم بحضارة مختلفة. إلا أن هناك بعض الأعمال التي تتناول فكرة "السلام" والحلم بمجتمع عالمي


زهير حسيب

آمن.. أو هي فكرة "السلام المطلق". كما وضحت في رواية " سكان العالم الثاني" للكاتب نهاد شريف.. وفيها يشير الكاتب إلى السلام المرهون بالقوة، وأنه يرى عدم إمكانية تحقيق السلام إلا بالقوة، وليس برغبة الأفراد والشعوب فقط، ولا حتى الحكام.

في قصة قصيرة "رقم 4.. يأمركم" للكاتب نهاد شريف، يبرر الكاتب تدمير "أتلانتس" الجزيرة التي هوت في المحيط، تلك التي سقطت وتلاشت لم يكن ذلك إلا بسبب الصراع الداخلي. لكن مخلوقات كوكب المريخ يعتقدون بفناء كوكب الأرض كله وليس جزء منه (أتلنتس) إذا قامت حرب نووية وإذا زاد مخزون السلاح.

أما رواية "السيد من حقل السبانخ"، فالكاتب صبري موسى يعبر عن الخوف من السلام برؤية داخلية أي داخل مفهوم السلام، فيقول السيد "هومو": أيها السادة إنكم تقتلون الأحاسيس الخلاقة في المواطنين.. إنكم تقتلون الحرية الشخصية داخل فكرة الانضباط.. وتعوقون الخيال الإنساني عن الانطلاق الجامح الذي تولد فيه العبقرية الخلاقة".

ومسرحية "عائلة السيد رقم 1" للكاتب صلاح معاطى، فيها تخيل الكاتب حياة جديدة للإنسان الآلي حتى وصل إلى مستوى عال من الأداء، بل من القيادة الإدارية بالمؤسسات الاقتصادية، ثم التفكير المستقبلي. فقد تعددت أجياله، واتصف بالانضباط السلوكي والنفسي، وشكلت مجتمعا أشبه بمجتمع البشر. فلما أصاب الوهن قواها الآلية، تفككت القيم وأصبح الجيل الجديد مناقضا للجيل الأكبر منه، في المقابل تحول البشر إلى خدم في هذا المجتمع الآلي الجديد.

رويدا شعر البشر بقهر الآلي، وبدأ يصرخ (الكاتب) من خوف سيطرة الآلة، وبدأت الدعوة للمطالبة بالحرية من قهر الآلة

وسيطرتها.. إذن فقد الإنسان مجتمعه البشرى وقام المجتمع الآلي، قال خادم السيد رقم1 "ولكننا بالحب استعدنا مجدنا القديم".
الأمثلة السابقة وغيرها تكشف أكثر ما تكشفه عن أن موضوع الحرب والسلام، والخوف من المستقبل هي من الموضوعات التي شغلت كتاب أدب الخيال العلمي كثيرا.
وعلى جانب آخر تشير إحصاءات القراءة في الأدب الغربي/الأوروبي الآن، أن منتج الخيال العلمي في الرواية يمثل أكثر من 30 في المئة من الكمّ الإجمالي للرواية.. فإذا ما أضفنا تلك الروايات التي تتناول الفورم أو الشكل المثير "الأكشن"، ثم الشكل البوليسي.. يمكن بالتالي أن نستنتج غلبة أشكال روائية جديدة، وقلة المنتج والمعروض من الروايات الإنسانية بالمعنى والشكل والتناول المتعارف عليه.. وهو الذي يسعى إلى أعماق النفس البشرية والعلاقات الإنسانية بين الفرد والجماعة. وهو ما جعل البعض يعلن عن تخوفه من تلك الحقيقة، وبدأت تعلو بعض الأصوات لتعلن عن ضرورة مراعاة الجوانب الإنسانية والعلاقات الاجتماعية في المجتمع.
أما في العالم العربي فمازال أدب الخيال العلمي في مراحله الأولى، وكمّ المنتج منه محدود، ولا يمثل أيّ مشكلة، بل ندعو إلى الخوض فيه للأخذ من ميزاته التي هي مزيج من الانفراج الخيالي، والمزج بين الحقائق العلمية والحياة اليومية المتخيلة.

كاتب من مصر

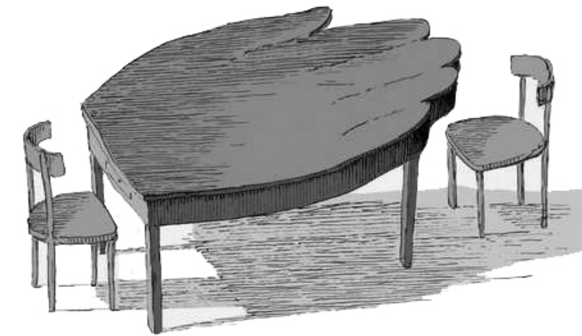


زهير حسيب

الجديد
aljadeedmagazine.com

عروض كتب، رسائل ثقافية

ساشا أبو خليل



في كتاب بعنوان "التجديدات، بحث فلسفي" يبين تييري مينيسيي، أستاذ الفلسفة بجامعة غرونوبل أن مفهوم التجديد حلّ محل ما كان يعرف بالتقدم في كامل النشاط البشري، فقد صار الجميع يصفون كل تغيير يمكن أن يحسّن أيّ نشاط بالجديد دون أن ينظروا إليه من زاوية فلسفية لفهم طبيعته. وفي رأيه أن التجديد ليس مرادفا للتقدم، ولذلك لا يمكن أن نرى في كل جديد إضافة، لأنه إما أن يكون عابرا زائلا، وإما أن يكون استعادة لما كان. وحتى لو أقررنا جدلا بأن في التغيير جديدا، فالواجب يقضي أن نعرف غايته وجدواه وحدوده، فلا يعقل أن يتواصل التجديد إلى ما لا نهاية، خاصة في هذا الظرف الذي يشهد مشاكل بيئية وصحية تهدد بزوال الإنسان، وحتى بزوال العالم. هو كتاب يطرح أسئلة هامة، ويتناولها على المستويين الإبستيمولوجي والعملي ■

الغَيْبُ مَلِكُ الزّمَان

"الأميرة والخاتم" لرشيد الضعيف

شرف الدين ماجدولين



الراهن ليس قدرا روائيا مؤبدا، ذلك ما تنبئنا به النصوص التي سعت إلى استعادة تخاييل الكتب المقدسة والملاحم والأساطير القديمة، المؤرّقة بأسئلة الخليقة والفناء والقدرة والإيمان. بيد أنه سبيل بات شديد العسر، وخارج مآرب التعبير المأخوذ بأسئلة المجتمع والسلطة وتقلبات الزمن المعاصر.

لعل الإصدار الأخير للروائي اللبناني رشيد الضعيف "الأميرة والخاتم" (دار الساقي، بيروت، 2020)، أحد التجارب المجبولة بهذا التناول الصعب والنادر، لجوهر الوجود، توسل صاحبه بأساليب كتب السير الشعبية ومدونات مفسري القرنين السادس عشر والسابع عشر ومؤرخيهما، مزيج من لغة "بدائع الزهور في وقائع الدهور" لابن إياس و"منامات الوهراني" و"حكايات الليالي"... كتبها صاحبها لإعادة تمثل صلة الخليقة بالمشيئة الغالبة، تلك التي يسميها المؤمنون تارة بـ"الله" وتارة بـ"الخالق"، ويسميها غيرهم بـ"الطبيعة"، بينما يستعمل الروائي مفردة ملتبسة يلجأ لها الحائرون، مفردة "الغيب". قدرة منبثقة من الأزل تحتوي التَّصاريف، وتضع لها قوانين، وتوكلها للزمان، وتهب سطوتها لملوك الوقت، وتبعث بنواميس عبر أحلام ورؤى، تعطي مفاتيحها لأصفياء، شمُّوا "رسلا" و"أنبياء" و"معلّمين" و"حكماء" و"عارفين"، وجعلوا في خدمة الملوك والأمم.

ولتخييل أمثولة الوجود، أعاد الروائي تركيب حلقات السيرة الإنسانية في مجابهة الفناء، عبر حكاية تنهل من الرصيد العجائبي المنجم عبر الثقافات والأديان، أميرة يافعة يتيمة الأم، قدّر لها أن ترث ملك والدها، تعجز عن إيجاد زوج لائق، في زمنها، وتوحي المنامات بوجود نومها في سرير من خشب سحري، يصاغ منه خاتم خشبي، يرافقها في غفوتها الطويلة، المتدة لقرون، تنهض فيها أمم وتبيد أخرى، وتُتوارث خطوب وأفراح، وتتبدل أحوال وصفات، في الكون الواسع. قبل أن تُلهم الأميرةُ بإشارة القيام، للبحث عن رجلها في زمانه، فتهيم متقفّية العلامات الواردة عبر النواميس، وتفاسير الحكماء، حتى تحل بأرض فلسطين، لتجد الشخص الموعود، الذي لن يكون لها، وإنما لزمانه. مُعلّم تتقاطع في ملامحه وتعاليمه صور الأنبياء والقديسين، مزيج من "موسى" و"الخضر" و"المسيح". يُعيدها، بعد أن يشقّ الزمان، إلى وقتها، وإلى أبيها، فتتزوج من مملكتها، وتهب المعلم العائد إلى زمنه خاتمها الخشبي الذي انغرس في صخرة بأرض القدس لا يعلم مستقرّها أحد، ستلهب عبر الأزمان مخيلة الفاتحين والغزاة والمنقبين والحالمين. وتتخلل المحكية عشرات التفاصيل المتصلة بالأرض والماء والشجر والسماء والجبال والملك والأحلام والكنوز والتفاسير والمعرفة والإيمان، ثم الصبر أولا وأخيرا، صيغت بمفردات ومجازات "الأولين" الساعية لفهم إعجاز القدرة ولغز المشيئة.



زهير حسيب

انطوت الرواية على اثنين وستين فصلا، عَنْوَن الكاتب أولها بـ"في زمن بعيد" وآخرها بـ"البحث عن الخاتم"؛ وما بينهما تواترت عشرات العناوين، الدالة على مفاصل الحكاية وعوالمها وألغازها وشخوصها، المشدودة إلى مأرب البحث عن تأويل للصلات بين الغيب والمُلك والزمان، وما بين الجسد وقرائن الإرادة، ثم السعي إلى تنزيل ظلال الرسل الأولين عبر مجازات "المعلّم" العارف.

الغيب والملك والزمان

في مقطع من الفصل الحادي عشر، المعنون بـ"على الأميرة أن تحلُم"، يقول السارد "إنّ الملوك يسوسون الزمان، وإنّ سياسة الزمان مشاركة للغيب في مشيئته، لأنّ بهم تتحقّق هذه المشيئة. إنّ الملوك الصالحين هم يدُ الغيب في الزمان، وهو الذي كلّفهم أنْ يرفعوا من الناس من ارتفع، وأن يَضعوا من الناس ما اتّضع. وهو الذي جعل ألّا يَصلَحَ الزمانُ إلّا بهم" (ص 35 – 36).

ينهض "الغيب" في الرواية بوظائف البطولة المهيمنة على مرتكزات التخييل والسرد، هو القاعدة التي تستدعي الأفعال والاستجابات وتمنح الشخوص أساس التصرف، بحيث ترتد كل المقاطع والصور والأسماء والوقائع إلى دائرة سطوته، والسعي إلى تفسيره، وتبيين أسباب قدرته، وكل الأبطال الفرعيين، من "الملك الأب"، إلى "الأميرة"، إلى "المعلّم"، إلى غيرهم من الشخصيات العابرة، يَمْثُلون بوصفهم تجليا لسياسته، وتمكينه، وتنازله عن جزء من صفاته، في التحكم والقدرة، والمنح والمنع، والإبقاء والإزالة، في الدنيا التي ليست شيئا آخر إلا "زمانا"،

بالوصف السردي، الذي تتحول فيه الرواية ذاتها إلى "خبر" مبتدؤها "الغيب" وخبرها "الزمان".

لا جرم، من ثم، أن تضحى المقاطع الروائية، المفعمة بالإشارات والتنبيهات، والأحلام وتأويلاتها، عتبة للنفاذ من ضوء اليقين المبهر، المتوارث عبر الثقافات، والنصوص المقدسة، إلى ظلال الحيرة المحترقة بالسؤال، عن غيب لا يفسّر غيابه ولا حضوره، ولا نأيه أو تدخله في الأحوال والأقدار، بقدر ما يهب جبلّة التخييل، التي توائم بين عدل الغيب وعدل الملك، وبين حق المشيئة وحق الزمان. ف: "الغيب لا يهوى التدخّل في الزمان كلّ يوم" (ص 215)، من بدء الخليقة إلى يومنا، تماما كنوم الأميرة المسافر عبر الدهور ثم عودتها على البدء، دون تحصيل المراد، إلا خوض تجربة السفر التخييلي الخارق لبداهة الأشياء.

يتصل الغيب في الرواية بالملك صلة أصل بفرع، بيد أن الفرع يرتدّ على الأصل بما هو تعيّنٌ وظهور، لا مجرد قدرة، هو سلطة من لحم ودم وملامح، وقرائن ممتدة من العمران إلى الناس والحيوان والشجر؛ المرتهنة كلها لإرادة الملك، الذي يمثل في المبنى الروائي بما هو ظل وامتداد لإرادة الغيب، وتصريفٌ لمشيئته، وحارس لقوانين كونه في الزمان. على هذا النحو تُشرّح السرديّة أمثولة السلطة المتوارثة عبر قرون، ملتفعة إيهابات شتّى، من الأدبيات اللاهوتية إلى السلطانية إلى التسلطية الحديثة، حيث تضحى "سياسة الزمان" إطلاقا لـ"اليد" المصطفاة، في رسم المصائر لسعيدة والشقية للبشر. ولأن تلك اليد قدرا غيبيا، فقد اختارت الرواية أن تجعل لها سمات من أصلها، تتخطى قدرات الخلق، فالملك عارف وعادل وقادر وعابر للزمان.

الجسد وقرائن الإرادة

بيد أن الملك الأب، وابنته الأميرة الموعودة بالحكم، كلاهما جسدان؛ الأول ثابت في زمنه والثاني عابر للدهور، يفترض السارد أن الملك بشر آيل إلى زوال، وأن الأميرة امتلكت طاقة البقاء في منام، بترويض الجسد على التواؤم مع حال السفر الأسطوري، وتطويع الحواس على الزهد في القوت، ثم الصوم الطويل، والاكتفاء بضوْع العطر. هل هو صعود للروح؟ أم مجرد استكانة لضجعة مؤقتة؟، تنبئنا الرواية، عبر عشرات المقاطع، والمشاهد، المفعمة توترا، أن ثمة حقيقة ظاهرة للكائن، لا مراء فيها، هي الجسد، بيد أنها غير ميسّرة للإدراك؛ لا يكفي الحديث عن "العُمْر" لفهم طاقة الحياة، الساكنة في الكيان الظاهر، وإنما ثمة قارة واسعة متصلة به، هي "الجوهر" وبإدراك كنهها ندرك حقيقة الموت. يقول السارد "لا يغيب عن بال الغيب أنّ جسد الإنسان يتحوّل مع الوقت ثمّ يتهاوى، وأنّ هذا قَدَرٌ خطَّه هو بنفسه، لا ينفع معه حذَر الإنسان و لا عنايته، إنّما هي الكتبُ والألواح قد دُوِّنت فيها مصائر المخلوقات، ومآلات الأشياء، فكلّ شيء في هذا العالم حلقةٌ في الحسبان، وما من ذرّة من ذرّات هذا الكون إلا حدثت بإرادة، وما من ذرّة من ذرّات هذا الكون إلا وَكَّلَ الغيبُ بها جوهراً لطيفا لا يُرى ولا يُسمع له صوت، ولا يَتَقرّاه لمس، وما من قطرة إلا ويرافقها جوهر ينزل بها من الغيم، ويضعها في المكان الذي قُدِّر لها، ثمّ يدعها تجري بعنايةِ جوهر آخر. عندما انتبه الغيب إلى هذا الأمر، وهو الذي لا يغيب عن باله شيء، إنّما لكلّ شيء عنده إبّان، أرادتْ حكمتُه أن يترك للزمان أن يشاء" (ص 133).

تُنَجِّمُ هذه المقاطع التأملية في مجمل فصول المتن الروائي، المشدود إلى بنية الحكاية الفنطازية المشوقة، مثلما يحدث في مصنفات الرسائل والأخبار والسير والتفاسير، حيث تستتار "الحكمة" من صلب الوقائع، تعقيبا عليها، وتبيينا لمعانيها، وتأويلا لمقاصد الحدث الخارق منطقَ الإمكان فيها. بحيث تتحول المحكية، في العمق، إلى نثر عقائدي، بصدد الوجود في العالم، وحرية الاختيار والإرادة. وينخرط السارد تدريجيا في بيان جدل الجسد و"الجوهر اللطيف" (وهو مفردة من المعجم الصوفي)، بالموازاة مع تنامي وظائف الشخصيات في مواكبة حدث النوم الأسطوري، مفصلا الحديث عن مراتب الفناء، في النوم والحلم، قبل الضَّجْعَة الأبدية؛ ناحتا مجازين للكائن، يتفتق عنهما الحال والمآل، هما "القرين الحي" و"القرين النائم"، المتحدان دوما في اليقظة والمفترقان في الحلم، واللذين إن دام افتراقهما كان الفناء.

مجازات المعلم العارف

تسطّر الرواية هدفا لنوم الأميرة هو بلوغ زمن يظهر فيه فتاها الموعود، الذي لن يكون في النهاية لها وإنما للناس كافة، كما تقول العبارة السردية، هو مزيج من أحوال النبي "موسى" في شقه الزمان إلى نصفين، لعبور الأميرة إلى مملكة أبيها، وملامح "الخَضِر" في ظهوره وغيابه، والسيد "المسيح" في تعاليمه، وانتهائه في يد جند ملك القدس. غير أنه يتجلى في كل الأحوال بما هو "معلّم" ينطق بلسان الفطرة البشرية، متأملٌ متسائلٌ، مأخوذ بالزمان، ومفارق لمشيئة الغيب. إنسان مخترق بالشكوك، حائر بصدد المآل، يقول السارد "في المقلب الآخر من الزمان، في المقلب الآخر من الدنيا، وراء الجبال التي تفصل الغيب عن الزمان والدنيا، وفي باحة، أمامَ بيت متواضع قديم، في حيّ منعزل من مدينة القدس، في بلاد فلسطين، كان السيّد المعلّم الذي فتق الزمان برفقة الأميرة، يتأمّل غروبَ الشمس، متّكئا على صخرة، في ظلّ زيتونة، ويتأمّل عبور الزمن على هذه التضاريس في مرمى نظره، ويتأمّل كيف تتغلغل الأيام في ثنايا الأرض، ويحاول أن يدُرك كيف أن الزمن جزء من الزمان، وكيف أن الغيب لا زمن له، ولا زمن فيه، لا ماضيَ له، ولا مستقبل، ولا أرض، ولا قاعدة، ولا قانون، ولا سبب". (ص 234).


زهير حسيب

***

يمكن اعتبار رشيد الضعيف، على الدوام، روائي الزمن العربي الحاضر، وإن تلفّعت محكياته بمجازات قديمة، ذلك أن هواجس ما يجري في تربة الجغرافيا المعقدة المسماة "الشرق الأوسط" من التباسات اجتماعية، وتقاطب فكري وعقدي، واحتراب جسدي، وارتداد مطرد إلى أسئلة "الغيب".. ما هو إلا صيغة أخرى لحرب أهلية مخفية بين التلافيف والحنايا، لا تلبث امتداداتها أن تستعر مع ازدهار عوامل النكوص إلى المحافظة وتراجع مكتسبات النهضة. من هنا كانت رواية "الأميرة والخاتم" استعارة ممتدة لهذا الاحتراب الذي لم يفارق يوما أصوله الأولى، من حيث هي جزء من هوية هذا الشرق الذي احتضنت أعطافه الأديان والرسائل والأساطير والتخاييل الغيبية، مثلما احتضنت تربته رفات الأنبياء والأولياء والقديسين، ولبثت مثلما هو حال الخاتم الأسطوري، في الأسطر الأخيرة من خاتمة الرواية "لا يُدرِك سرَّه أحد. وما زال خبراء الكنوز يحفرون، وكلّما بلغوا قاعاً، حفروا أيضًا" (ص 239).

ناقد وأكاديمي من المغرب

الغرائبي واليومي والخيالي والواقعي

رواية "منطق الزهر" لمحسن يونس

أسامة الحداد



لماذا نظل على حالة الطربوش؟ سؤال فرج الفوانيسي إلى ولديه يمثل جملة من الجمل المركزية في رواية "منطق الزهر" للكاتب محسن يونس، وهي الرواية العاشرة له، إضافة إلى خمس مجموعات قصصية، فضلا عن كتاباته للأطفال وفي منجزه ينحو باتجاه التجريب، ويقدم نصوصا لها خصوصيتها وتفرّدها.

في رواية منطق الزهر يبدو البيت والمصرف بجانب المهنة المنقرضة والجارة "بسيمة" علامات سيميائية في سردية تنتمي إلى اللارواية؛ إذ تغيب الحبكة الدرامية وتنامي الحدث، بل يمكن القول بالتمرد على قواعد الحبكة والجمع بين وظائف الحكاية كالاكتشاف والخداع والاختيار والتحفيز مع الوظائف التكاملية في السرد حيث العلائق بين حدث وآخر، فالحكايات منفصلة ومتصلة في آن، وتأتي هذه السردية عبر 21 فصل تجمع بين المتن والهامش من خلال تقنية الراوي العليم المحايد، ويتشكل النظام البنائي للنص من أساليب سردية متنوعة يبرز من بينها استبطان المرجع الخارجي وإعادة صياغة الحكايات في تناغم بين العناصر السردية، يصنع من خلالها برنامجا سرديا مركبا؛ إذ يتشكل الزمن من لحظات تضم حكايات صغيرة بين الهامش والمتن، يجمع الراوي داخلها بين أزمنة متنوعة، تضم الواقع من خلال اللحظة الآنية والتاريخ عبر الاسترجاع والذاكرة الاستعادية والحلم، ومن داخل هذه اللحظات يتشكل الاستباق والاسترجاع بتلقائية، ليقدم الحياة والتاريخ والصراع معهما داخل جسد النص بصورة ساحرة وساخرة عبر تيمات متعددة تمنح النص اتساعه غير المحدود، وصيرورته التأويلية، وقدرته على التشويق والضحك حد البكاء.

إن النص لا يكتفي بتصوير لواقع أو الدلالة عليه، بل يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه، إنه لا يجمع شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها، فهو يرتبط باللغة وبالمجتمع إنه وليد خارج الواقع ولا متناه في حركته المادية يبني لنفسه منطقة تعدد للسمات إذ يجمع كما من العلاقات المتناقضة واللحظات المنفصلة والمتصلة، تجمع الواقع حيث البيت المتهالك الكائن أمام ترعة تمتلئ بمياه الصرف تنبعث منها رائحة خبيثة، ويعاني من نشع على حجارته وجدرانه تشبه المصفاة وقد تحول إلى



فؤاد حمدي

أعشاش للطيور، وداخل هذا البيت يعيش "فرج عبدالوهاب الفوانيسي" الأرمل السبعيني صانع الطرابيش مع ولديه "محمد رمان" و"معروف"، إنه يعاني من الشيخوخة كالبيت تماما، وبجانبه جارته "بسيمة " التي تمثل ملاكه الحارس والأنثى الحياة، ومع غيابها ينهار عالمه ويفقد أمواله، ومن خلال هذه الحكاية البادية عادية، والشخصيات المحدودة يتسع العالم ويمتد من تاريخ بناء البيت في زمن "طومان باي" إلى القط "بس" ومن حكايات "التنوخي" و"ألف ليلة وليلة" التي يعيد صياغتها وتوظيفها و"سعد زغلول"، وزمن رواج الطرابيش مهنته التي يتمسك بها وحتى الحكايات اليومية كجائزة البريد وبرنامج المسابقات واللحم الذي يتذوّقه من يد المرشح في انتخابات البرلمان، وتنتج هذه الحكايات بتنوّعها دلالات رحبة منفتحة لا حدود لأفقها، يؤكد من خلالها إن الدال النصي لم يعد مرتبطا بمعنى ذي جوهر واحد، إنه شبكة من الاختلافات التي تصب في تحولات الكتل التاريخية، وبما أن النص مساحة خصوصية للواقع والتاريخ فإنه يمنع من المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى والتاريخ ككل خطي مستقيم، أنه ما يُمكن من تحطيم الآلية التصويرية للخط التاريخي، ومن ثم يمكن قراءة تاريخ ذي زمنية مجزأة واستعادية وجدلية غير قابلة للاختزال إلى معنى وحيد، والممارسة النصية تسعى إلى زحزحة ذات الخطاب - بما تضمه من معنى أو بنية - عن مركزها لتؤسس وجودها داخل لا تناه اختلافي عبر موقف جمالي وواقعية مغايرة، ويبدو ذلك جليا من خلال العلاقة بين المتن والهامش في العناوين الداخلية للفصول، وكذا في الحكايات وتجاوزها من خلال إعادة صياغتها وتشكيلها جماليا (سمعت في التو ما يشبه الضحك، والكائن الحيوان يرتفع عن الأرض مقدار مترين،

وينخفض ضاربا الأرض بقوائمه العريضة الصلبة، فترتج، كان يقول "معروف لا حق لأحد أن يستلب منك حتى تفاهتك، وأنا أقودك إلى كنز، سيجعل منك قارون هذا الزمان" (ص 85).

وتستمر حكاية "معروف إلى أن يتبدد الحيوان، تبدد الحيوان، صرت وحيدا، أقف على قدمي في مركز ميدان التحرير" (ص 86) أو "خرج الجد بنفسه، يحمل طلبية الطرابيش إلى سواق أوتومبيل الباشا، في أثناء هذا ادعى عمي بسام أن لديه في جيبه زلطة مطلسمة تجعله يختفي إذا أراد عن العيون،... في البداية فهم الباشا سعد زغلول أن عمي بسام فرد مقاوم من أحدى الفرق التي تقاوم وجود الإنجليز" (ص 48).

وهذه الحكايات التي تحمل إلى جانب الغرائبية موقفها من التاريخ تتجاور مع الحكايات اليومية، حيث شرب الشاي والطبيخ وشراء السمك وصوت الطرقات على الباب، والعلاقة مع الجارة بسيمة وحتى في طيران معروف يشاهد الحارة والدكاكين والمنازل ومن يسكنونها، والسمسار في مساومته لبيع البيت، فالرواية توزّع مواضيعها من خلال التنوع الاجتماعي والتباين الفردي بين الأصوات وتعبر عنه أركستراليا حيث تتنوع العلاقات والصلات بينها، وهو ما يتحقق في سردية "منطق الزهر" حيث حكايات الماضي عن أسرته والتي تجمع بين الواقع والمتخيل وبين الغرابة والسخرية، وانعكاس الحدث الماضوي ليتحقق في اللحظة المعيشة، كما في سجن "محمد رمان" حين يقبض عليه مع بعض أصحابه وهم يسرقون مقياسا أثريا للنيل، فيستعيد "فرج" حكاية حبس جده وأعمامه، وحكاية القط "بس" وكيف عاش في البيت قبل أن يهرب به أحد أعمامه ويعيده إلى معبد "دندرة".

وحين نستعرض سردية "منطق الزهر" لا يمكن إغفال التخييل الذي يتجاوز بناء عالم متخيل، ليمتد داخل التفاصيل والحوار متجاوزا البلاغة التقليدية إلى توظيف تقنيات متعددة ترتبط بالصورة والسيناريو والمجاز البصري، إضافة إلى الحلم والحكايات الخرافية وتوظيفهما في تنوع وتناغم قدّم من خلاله تشكيلات جمالية متعددة، صنعت المتعة والتشويق كما فتحت آفاقا دلالية، وأسئلة تكشف عن اللايقين في هذا العالم، ومنح ارتباطها بتيمة السخرية رحابة غير محدودة، والسخرية من التيمات الرئيسية في الرواية وتعد أقصى درجات الألم إنه ضحك يقودنا إلى البكاء.

أما عن المكان أو البيت فقد شكل حالة جمالية وهو علامة سيميائية رئيسية بجانب أنه شكل شخصية داخل النص، ليتجاوز المقولات السابقة عن جماليات المكان والبيت الوطن والحيز والفضاء إلى آخر هذه المصطلحات، أن البيت جزء من جسد فرج عبد الوهاب الفوانيسي وموطن للحكايات والتاريخ ودائرة للصراع ومحل سكنه ومهنته المنقرضة ومصدر دخله الضئيل كذلك، إنه يعاني الخرف والشيخوخة يشبهه وكأنه انعكاس لذاته.

أما الشخصيات فجاءت متنوعة بما في ذلك الشخصيات الهامشية، وشكلت أسرة فرج عبد الوهاب الفوانيسي صورة لأسرة مصرية صغيرة وبدا " فرج" البطل الطرابيشي صاحب المهنة المنقرضة شبيها بكبار السن الذين نعرفهم، وهو يبحث عن أحلامه بالثراء ويقع ضحية لها مرات عديدة بشكل ساخر ومأساوي مرة حين يذهب إلى مكتب البريد ليكتشف أن الجائزة لا تخصه وتشابه الأسماء الذي أوقعه في ورطته، وتارة في مشاركته مع ولديه وجارته ببرنامج للمسابقات كأسرة وعلى الرغم من توقع الأسئلة يفشلون في الإجابة، ويعود متحسرا، وفي النهاية يخدعه التاريخ ويستغله محتالان ليفقد آخر مدخراته القليلة، إنه كما يناديه صديقه "طربوش" شخص عادي يبحث عن الخلاص من خلال أحلام لا تتحقق، يغذيها الماضي، أما ولداه "محمد رمان" العاطل بسلبيته وخيباته ومشاكساته مع شقيقه "معروف" فهما صورة أخرى له ولجيل يبحث عن وجود لا يتحقق، والجارة "بسيمة" نشعر بأنفاسها داخل النص، إنها برغم وحدتها تبدو أكثرهم إيجابية، وهي صورة لسيدة شعبية بسيطة تتعاطف مع جارها المسنّ هربا من وحدتها، وتمثل الأنثى الحياة والملاك الحارس، إنهم يتجاوزون الكائنات الورقية التي تحمل الخطاب الروائي، ولا يمكن اعتبارهم أهل الكهف إنهم شخصيات حية نعيش معهم وجوارهم، وجاءت الشخصيات الهامشية متنوعة خاصة أعمام فرج وحكاياته عنهم.

أما العنوان فقد ظهر في الفصل الأخير ومتوافقا مع المثل الشعبي الشهير" معلهشي يا زهر" ومع رهانات فرج الفوانيسي الخائبة، وهزائمه المتوالية في صراعه مع الحياة والتاريخ.

إننا أمام سردية شديدة الثراء تحمل خصوصيتها، ونظامها البنائي، وتصنع منطقها الفني، وتحتاج إلى قراءات متعددة سواء لعناصرها السردية أو محتواها وتشكل إضافة للرواية العربية.

كاتب من مصر



فؤاد حمدي

رحلة آدم من السّماء إلى الأرض

ملح النسيان لياسمينة خضرا

غادة بوشحيط



في الوقت الذي ينشغل فيه المترجمون والقراء، في أكثر من بلد، برواية "خليل" التي أصدرها سنة 2018، يخرج الرّوائي الجزائري ياسمينة خضرا برواية جديدة عنونها بـ"ملح النسيان"، صدرت عن داري جوليار (فرنسا) والقصبة (الجزائر). خضرا أو محمد مولسهول الكاتب غزير الإنتاج والمحب للسينما يرتحل بالقارئ، في روايته الأخيرة (2020)، داخل مغامرة جديدة في قطيعة تامة مع الرواية التي سبقتها والتي تمحورت حول الوجه الأحدث للإرهاب الذي يضرب أوروبا.

"ملح النسيان" تروي رحلة آدم الإنسان، وربما رواية كل الإنسان بحثا عن إنسانيته ونفسه، اعتمادا على الشخصية النقيضة للبطل التقليدي، مستلهما عدة عناصر ميثولوجية وفنتازية لتأثيث سرده، تاركا باب الرواية مفتوحا على القراءة والتأويل.

في الميثولوجيا

"ملح النسيان" بطلها معلم اسمه "آدم نايت قاسم"، تقرر زوجته هجره للارتباط بشخص آخر، ومن هنا يقرر آدم أن يهجر حياته بحثا عن نفسه ومعنى لحياته. أحداث الرواية تدور في ربيع 1963، في جزائر استقلت بالكاد. إن أحد أهم العناصر التي وظفها خضرا باقتدار هو الميثولوجيا. لم يكن اختيار اسم "آدم" للشخصية الرئيسية عبثا، فقد وظف الروائي أسطورة الخلق بطريقة مميّزة لرحلة بحث آدم الإنسان عن نفسه كما يقول على لسان شخصيته الرئيسية وهي تحاور نادلا في مقهى "الذي أبحث عنه يسكن هنا في الداخل… رد آدم بعصبية وهو ينقر رأسه بأصبعه". لم تفلح كل محاولات المعلم في استعادة "دلال" زوجته وحوائه، ليقرر تطليق حياة الرفاهية (جنته) وهو المعلم المحبوب والمحترم لصالح البحث عن ذاته (النزول إلى الأرض)، وإغراق حزنه في المشروب والعربدة بحثا عن معنى لحياته. لم يكن الربّ في رواية خضرا سوى إرادة آدم الإنسان ذاته. تنطلق مغامرة البطل الحياتية من سهول المتيجة، شمال الجزائر، التي تعرف فيها على زوجته السابقة، مبتعدا عن كل ما يشده نحو ذكرياتهما معا، زاعما متابعة رحلته في الهيام على وجهه والتسكع. مغامرات المعلم السابق تجعله يخوض عدة تجارب فريدة، تكون أولها المرور على مصحة عقلية، ليدق أبواب عوالم الجنون التي لن يطيل في الوقوع في حبالها. لا يختلف آدم عن الإنسان الأول، في سنّة البحث الدائم عن قضايا الحياة والتملك. آدم نايت قاسم كآدم الأول كلاهما بطلان بالصدفة، بطلا حزن، مغلوبان على أمرهما، يوجد دائم من يتحمل وزر خياراتهما.



فؤاد حمدي

ملح النسيان

رواية خضرا تتخذ من النسيان ثيمة أساسية لها. آدم الذي تصور نفسه بطلا خارقا قادرا على الانسلاخ من عباءة حزنه، من خلال السير على درب المجهول، تغافل عن كونه مجرد إنسان، لكلما فكر أنه أقوى من الحياة صادف مواقف تعيده إلى هشاشته. النسيان هو ملح الحياة بالنسبة إلى خضرا، فشخصية "بلعيد" مثلا (شخصية ثانوية في الرواية) لم يتجاوز جنونه إلا حين فقد ذاكرته. يعد عنوان الرواية لازمة لها أيضا تتكرر على لسان الكثير من الشخصيات الثانوية والرئيسية، انطلاقا من عازف العود الذي كرر على مسامع آدم الكلمات التالية:

إذا خذلك عالمك، اعلم أن في الحياة عوالم أخرى.

جفّف البحر وسر على ملح النّسيان
جفّف البحر وسر لا تتوقف أبدا
واعهد برغباتك لخطاك

وصولا إلى العود الذي يعزف حول "آدم" وهو يغرق:

"جفف البحر وسر، لا تتوقف أبدا، همس الريح للأشجار".

تتفنن الشخصيات في تقديم النصح والمعونة لآدم الذي يتنكر لجميعها، مشدّدا على تفرّد تجربته، يتفنن في أذية نفسه، ضاربا سورا عازلا حول نفسه. محنة آدم هي محنة الإنسان المعاصر خصوصا، وحيدا، معتدّا بنفسه وقدراته لدرجة يغفل فيها عن هشاشته.

عوالم عجائبية

لا يمكن لقارئ "ملح النسيان" ألا يتوقف عند اللمسة الفنتازية التي وسم بها

مولسهول نصه. قصة السيد "نايت قاسم" واقعية جدا، قد تكون قصة حياة أيّ شخص في ظروف بعل "دلال" السابق، لكن مغامرات المعلم المستقيل لفتها الكثير من العجائبية، انطلاقا من شخصيات نصه مثل "ميشال" أو "ميكا" الأشبه بالجنّ الحارس، كلّما اقتنع القارئ بأنه اختفى إلا ويعود للظهور من جديد، بتفسير منطقي وواقعي. رفيق السيد "آدم" الذي فرض نفسه عنوة عاش ظروفا غاية في القسوة، منذ ولد في جسد "قزم" إلى اختياره الحياة البرية وحيدا. صوّر خضرا بكلماته ديكورات حياة "آدم نايت قاسم"، التي ساهمت هي الأخرى في تضخيم البعد العجائبي لروايته، يدور الجزء الأكبر منها في غابات وجبال، كانت مسرحا لمعارك الثورة الجزائرية منذ فترة غير بعيدة. عجائبية نص الروائي الجزائري تستمر إلى غاية النهاية المفتوحة التي اختارها، وقد رمى بشك كبير إلى قلب القارئ في أن يكون كل ما قرأه مجرد رواية أخرى لا يعدو "آدم" إلا قارئا لها.

عالم شبه رجاليّ

السبب في نكسة "آدم نايت قاسم" هو "دلال" حبّ حياته، وما يقوده إلى الجنون تماما أو الموت هو حب "آخر (أو ذلك ما خيل له)": "حدة". تهجر "دلال" زوجها لأجل رجل آخر وقعت في غرامه، وهي ابنة المدينة التي لقنت "آدم" ملامح التحضر الأساسية وجعلت منه الشخص الذي أصبح عليه، أما حدة فهي ترفض تماما التخلي عن زوجها الكسيح كي تنزاح إلى حبّ "نايت قاسم" الذي راودها عن نفسها عدة مرات، مقتنعا بحبّه لها، وقدرته على إغوائها. لا نسمع أصواتا نسائية أخرى داخل "ملح النسيان". رحلة المعلم بحثا عن المعنى هي رحلة بحث عن الحبّ بالأساس أو ربما لا يتأتى المعنى لشيء في الحياة دون الحب، ثنائية يدافع عنها محمد مولسهول إلى جانب ثنائية النسيان والجنون.

كاتب يخاصمه النقد

يحس قارئ رواية ياسمينة خضرا مدى توظيف الكاتب لذاكرة طفولته في رسم جزائر ما بعد الاستقلال مباشرة، بعين سينمائي قبل أن يكون بعين أديب، وهو الذي حولت الكثير من نصوصه إلى أفلام، مثل "فضل الليل على النهار"، "الصدمة" وغيرهما. بالمقابل يضيق صدر محمد مولسهول بقلة الاهتمام التي يتعامل بها الإعلام الجزائري، خصوصا الناطق بالعربية، مع أعماله، إضافة إلى عزوف الجوائز الأدبية عنه، متناسيا أن الحركة النقدية عموما في الجزائر متعثرة بل راكدة، لعبت أزمة الكوفيد - 19 دورا في مضاعفتها. كما أنه ربما لا يعي أنه أحد أنجب الأقلام الجزائرية التي لا تكلّ، غزير الإصدار، ينوع موضوعاته، يسعى لأن تكون رواياته دون هفوات سردية، متناسقة، ما يجعل من أمر متابعة أعماله متعبا لدى قطاع واسع من النقاد الموسميين، الذين يبحثون بدورهم عن الأضواء، في ركونهم إلى أدوات تحليلية قديمة. لا يحتاج الأدب الجيد إلى إعلام ونقد وجوائز، يحتاج الأدب إلى ثقة في الكتابة ولزمن كاف حتى يتمكن من البوح بكل ما يسكنه.

كاتبة من الجزائر

فؤاد حمدي



جدل الشعر والرحلة

مخلص الصغير

صدر للناقد العراقي محمد صابر عبيد كتاب جديد عن "الفضاء الرحلي السيرذاتي.. معمارية التشكيل الشعري الملحمي في ديوان 'دفتر العابر' لياسين عدنان". وإذا كانت الدراسة السابقة للناقد قد توقفت لدى ديوان "كلمات هوميروس الأخيرة" للشاعر السوري نوري الجراح، وكيف تشتغل قصيدته وفق فعالية التنوير، مع تشييد لغة شعرية مدهشة، فإنه يتوقف هذه المرة عند جمالية الترحال، أو الفضاء الرحلي الذاتي في تجربة الشاعر المغربي ياسين عدنان، من خلال ديوان "دفتر العابر".



بهذه كتابه "البطل الذي يحمل ألف وجه" يرى جوزيف كامبل أنه، وفي جميع الأساطير وثقافات الأزمنة اليونانية، منذ الأوديسة، وحتى الزمن المعاصر، يسير البطل على الدرب نفسه ويسعى إلى الهدف ذاته: التنوير وصيرورة وعي ذاته. ويتخطى البطل في هذه الرحلة عقبات مختلفة، تختبر طبيعة عزمه الشديد وتصميمه وترفعه إلى مستوى من الوعي العالي وإلى مستوى من الوجود الرفيع. من هنا، يتبين لنا أن أسطورة أيّ شخص إنما ترتبط بـ"الرحلة" التي يقوم بها البطل، على امتداد العمل، وهي رحلة روحية، وليست جسدية فقط. حيث يخوض البطل رحلته ويواجه أزماته وكل ما يمكن أن يعترض سبيله، ليواصل حتى النهاية، ولا يهم إن انتهت الحكاية بالحياة أو الموت. ولنا أن نستحضر مرة أخرى الصورة الشعرية الشهيرة للشاعر الإسباني أنطونيو ماتشادو، حيث لا وجود لطريق أبدا، بل إن "الخطى هي التي تصنع الطريق"، وما يهم هو اجتياز الرحلة، لا الوصول، لأن الوصول ربما لن يتحقق، وحتى لو تحقق فسوف يكون مجرد نتيجة حتمية.

وعلى المنوال نفسه، سوف يخوض محمد صابر عبيد رحلة نقدية تقتفي الأثر الجمالي الشعري لياسين عدنان في "دفتر العابر". وليس العابر هنا إلا ذلك الشاعر الذي يخوض رحلته الأبدية. وما "الدفتر" إلا استعارة مناسبة تليق بالعابر، بوصفه السجل الذي يدوّن فيه الشاعر الرحالة ملاحظاته ومشاهداته أثناء الحلّ وآناء الترحال.

رحلة الناقد

يبدأ الناقد رحلته مع ديوان ياسين عدنان بوصفه الفضاء الذي تجري فيه وقائع هذه الرحلة النقدية والجمالية، معلنا أنه إنما يبتكر منهجه ورؤيته النقدية من "جوهر النص الشعري وحساسيته وطبيعته ومزاجه وفضائه، على النحو الذي يسمح لنا بتسخير خبرتنا وذائقتنا ورؤيتنا العابرة

أسعد فرزات

للنظرية والمنهج والسياق والأداة والممارسة، وترك أدوات الفحص شديدة الانتباه بمزاج نقدي حر وديمقراطي وحداثي، يعمل بأفق مفتوح لا يدين بالولاء والانتماء إلا إلى النص ولا شيء غير النص". ولعل هذا ما أسماه ناقدنا الممارسةَ النقدية الحرة، تلك التي تتحرر من أيّ مرجعية نقدية خاصة بمقاربة قصيدة النثر العربية. فكما تتحرر قصيدة النثر من قواعد الماضي ومقتضيات المرجع، يتخلص الناقد من سلطة المنهج، وليس ينقاد ههنا إلا إلى النص يتماهى معه، ويتحدث بلغته، كما يتضح من مقدمة الكتاب، حيث يتحدث الناقد عن "الرؤية العابرة"، و"الفضاء الرؤيوي"، و"العبور من التجربة إلى الكتابة"...، وهو يتحدث عن ديوان "دفتر العابر". بل إنه سيبتكر مصطلحا نقديا خاصا بقراءة هذا الديوان دون غيره، وهو مصطلح القصيدة الرحلية السيرذاتية، "والذي نعده مصطلحا جديدا في هذا الباب، ابتكرناه هنا كي يستجيب لمحطات قراءتنا النقدية صوب هذا الكتاب".

هكذا، تلتقي في عنوان الكتاب سلسلة من أجناس الكتابة والقول الأدبي، من الرحلة إلى السيرة، ومن الشعر إلى الملحمة. ولئن كان الناقد قد تحدث عن التشكيل الشعري الملحمي في هذا الديوان، فهو يعدنا أيضا بتحقق النبوءة النقدية لتزفيتان تدوروف حين أكد في دراسته حول الأدب العجائبي أنه لن يكون هنالك في المستقبل إلا كتاب واحد، قد يلاقي بين كل الأجناس الأدبية، وقد يستغني بها عنها... ولهذا، اختار صاحب الكتاب أن يؤسس لبحثه النقدي بمدخل عن أسئلة قصيدة النثر، انطلاقا من سؤال الأجناس الأدبية، بما هو سؤال إشكالي وسجالي. وهي القصيدة التي ظلت وتظل تستعير من الرواية والسينما والتشكيل والدراما، لكنها تبقى قصيدة في البدء والمنتهى... كما أن ما يميز قصيدة النثر اختلافها من شاعر إلى آخر، ومن ديوان إلى ديوان، ومن قصيدة إلى قصيدة، في تجربة الشاعر الواحد أو تجاربه. وهذا ما يفسر لنا نزوع الناقد محمد صابر عبيد إلى إصدار كتب نقدية تنصرف إلى دراسة الديوان الواحد. بل إن ديوان "دفتر العابر" يمكن عده نصا واحدا منسرحا ومسترسلا، والأمر نفسه بالنسبة إلى ديوان نوري الجراح، موضوع الكتاب النقدي السابق لهذا الناقد العراقي.

ولئن كان الأصل في قصائد النثر هو أن تتعدد، وفي الطريق إليها أن يتجدد، فإن الأصل فيها أن تحقق الدهشة أيضا، "وبما أنها قصيدة التنوع والإدهاش فمن مصلحتها تماما ألاّ تنضوي تحت أيّ توصيف يسجنها ويحجّم تموّجها، وأن لا تلتزم بأيّ مقولة تحبس أنفاسها الحرة وتشعّها في نمط وقالب."

فضاء مشترك

بهذا، تغدو قصيدة النثر فضاء مشتركا يجمع الشاعر والناقد معا، وهما يستضيفان فيه ثالثهما الذي هو القارئ. ثم إنه فضاء رؤيوي بتوصيف الناقد، وتلك تسمية أخرى. لهذا، يتجسد فضاء قصيدة النثر بما هو فضاء مغاير في الشعرية العربية...

لكن، بالرغم من نزوع الناقد نحو قراءة كل تجربة وكل ديوان في شرطه النصي، إلا أن ثمة مشروعا نقديا رحبا يصدر عنه محمد صابر عبيد، وهو الاشتغال على الفضاء، منذ "الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر"، كما تدارسه في كتابه الصادر سنة 2010، انتهاء إلى هذا الكتاب عن الفضاء المرجعي، والمقصود به الفضاءُ الرحلي السيرذاتي الذي تنكتب فيه وعنه وداخله قصيدة النثر. لأجل ذلك، فنحن أمام مشروع نقدي في صيغة متجددة ومتحررة، أو لنقل إننا أمام "نقد نثري"، إذا أردنا أن نستعير تسمية لوجهة النظر من موضوعها الذي هو قصيدة النثر. ويعود الناقد إلى مقولاته حول الفضاء التشكيلي، وهو يحلل "فضاءات الديوان"، من فضاء الإهداء وفضاء التصدير، إلى فضاء التفاصيل إلى فضاء المحكي الشعري، مستعيرا هذا الفضاء من الدراسة المرجعية لجون إيف تادييه، الذي اقترح الحديث عن جنس أدبي ملتبس يتردد ما بين الرواية والقصيدة، وما بين الشعري والسردي. وجب، في هذا السياق أن ننتبه إلى أن ديوان "دفتر العابر" لياسين عدنان إنما صدر قبل روايته "هوت ماروك". أذكر أنني قدمت هذا الشاعر في المهرجان الوطني للشعر المغربي الحديث بشفشاون، قبل صدور الديوان، فوصفته بأنه رواية. وكان الشاعر يومها قد شرع، بالفعل، في كتابة روايته الأولى.

أما صابر عبيد، فقد اصطفى دراسة فضاء التفاصيل، هنالك حيث يكمن شيطان الشعر دائما. والحال أن ياسين عدنان لا يكتب قصيدته بصور شعرية مجردة ومشاهد كبرى بلغة السينمائيين، بل ينصرف إلى التفاصيل مباشرة، حيث "يفتح العابر في أول الرحلة دفتره كي يسجل سيرته الرحلية في أرض التفاصيل التي تجتهد في إنشاء الصور المعبرة عن جوهر الفكرة"، يقول الناقد. ذلك أن التفاصيل هي ما يصنع الفكرة والصورة الكلية، وهي التي تُقَصِّدُ القصيدة وتبنيها وتشكل عوالمها. يقول الشاعر "ثم رحلنا إلى جنة النار/كنت أحمل/سماء بأجراس مقرحة على كتفي/وأنوء بغيوم من الملح والنعاس"، فيعلق الناقد بكون العابر إنما "يتجسد هنا بوصفه مشاء خرافيا يُذكّر بالرحالين الكبار الباحثين في بطون الحكايات عن جدوى الأشياء ومصير النهايات، فيصور العابرُ نفسه وهو يحمل السماء 'سماءَه' في تفاصيلها".

وهذه "القصيدة الرحلية" لا يكتبها إلا شاعر رحالة مثل ياسين عدنان، وهي ليست رحلة خيالية، كما فعل أحد أسلافه المراكشيين، وهو "ابن المؤقت"، صاحب الرحلة الخيالية الشهيرة. بل هي رحلة تحكي مشاهدات وتروي مصادفات ووقائع جرت في قارات وبلدان وعواصم وهوامش في أدنى الأرض... من المدينة الصغيرة ورزازات التي استقر بها في عهده الأول، إلى أقصى أرجاء المعمور، كما زارها عدنان في رحلته شرقا وغربا.

أما في فضاء المحكي الشعري، فلقد آثر الناقد أن يستوقفنا عند جدل السرد والحوار، قبل أن نواصل الرحلة معه، ومع شاعره، على أنه جدل شعري ينحاز للمتن الشعري وفضائه اللغوي والصُّوَرِي والإيقاعي، كما يقول الناقد. والشاهد عنده رحلة الشاعر إلى بروكسيل، وحركية هذه الرحلة بما تنتجه من "مواقف ومخاطبات" وتفاصيل سردية وحوارية "في الطريق إلى بروكسيل، كانت شهية جارتي في الرحلة مفتوحة للثرثرة: ما اسمكَ؟ سألت. ياسين، أجبتُ... وأنت. ما اسمك يا جسدا من قشدة طرية يا روح ملاك الطائر؟ بيغي، غمغمت. اسم إنجليزي مشتق من مارغاريتا... وماذا تفعل في بروكسيل؟ سأزور أخي هناك. أعرف، تعرفينه؟ إنه فعلا يشبهني، فنحن توأمان.. لا.. لم أقصد.. عنيت أن مغاربة كثيرين يقيمون في العاصمة...". وإذ نعلم أن في ما يرويه ياسين شيئا من الحقيقة كما تحدث في مرجعها/الواقع، أيقنا أننا أمام ميثاق رحلي وسيرذاتي. لكنها رحلة شعرية في النهاية، لم تحدث في الواقع كما هي، وإنما هي صورة شعرية كلية لرحلات شتى قادت الشاعر إلى بروكسيل، وإلى زيارة أخيه. ثم تعليقا على هذا المقطع السيرذاتي، وهذا المشهد الرحلي الشعري، يرى الناقد كيف "يمتد هذا النص السردي الحواري على فضاء غزير من المحكي الشعري، يرصد جزءا مهما من رحلة العابر". وكما يتجلى الواقع ويحضر المرجع في "دفتر العابر"، يتدخل الشعر ليسمو بالرحلة من الوثائقي إلى التخييلي، ما دام الرحالة لا يغادر موطنه إلا من أجل الابتعاد عن المرجع والتنائي عن الواقع. شأنه في ذلك شأن الشاعر، بما هو أفاق يخترق الآفاق. أما الحوار، فبقدر ما يمنح قصيدة النثر ملمحها السردي، بقدر ما يوهمنا بالواقع، ليشدد على عمقها الشعري في نهاية المطاف. وإمعانا في جدل الشعري والسردي، هذه المرة، أمكن القول إن الشاعر في المشهد الحواري يتقمص دور الراوي، وهو حين يتوسل بالحوار لا ينسخ واقعا سبق النص، ولكنه ينشئ عملا شعريا نثريا له اشتغاله التخييلي الخاص، كما يوضح لنا معجم السرديات في هذا الباب. ويمكن هنا أن نضيف نوعا رابعا من أنواع الحوار، وهو الحوار الشعري، إلى جانب الأنواع الثلاثة التي حددها سيلفير دورير، حين تحدث عن الحوار التعليمي، حين يكون المخاطَب غير عالم بالجواب، ثم الحوار الجدلي، لما تكون العلاقة متكافئة بين المتحاورين، بما يفضي إلى اقتناع طرف منهما. ثم الحوار السجالي، حين يكون هدف كل متحاور دحض حجج الآخر. أما غاية الحوار الشعري فجمالية خالصة، حيث لا يخاطب فيه المتحاوران بعضهما بقدر ما يخاطبان المتلقي...

ثم ما بعدها، يعقد الناقد فصلا للحديث عن جدل المكان والشخصية، ذلك أن الشخصيات إنما تتنوع في "دفتر العابر" بتنوع الفضاءات والأمكنة، وتختلف ثقافتها ونظراتها. وهذا ما يقودنا إلى قراءة الفصل الموالي عن "الفضاء الرحلي وتجليات الآخر"، وهو مبحث في شعرية الغيرية وغيرية القصيدة... كما يبدو عدنان واعيا باشتغاله الرحلي، شعريا، حين يحيل على ابن فضلان، صاحب أشهر الرحلات الغربية، وهو الرحالة الكبير الذي نحتفي اليوم بمرور عشرة قرون على رحيله ورحلته، مثلما نحتفي في هذه القراءة بدفتر العابر وناقده.

نعم، إن الرحلة فعل شعري، والرحالة شاعر ما دام لا يرتبط بالواقع، ويغادره باستمرار. الشاعر هو "العابر" والمترحل، منذ الأساطير الإغريقية إلى ذلك الشاعر العربي الرحالة الذي أقبل يحكي الترحل وأقفر يبكي التبدل والخراب، وهو يواجه الأطلال والأقدار...

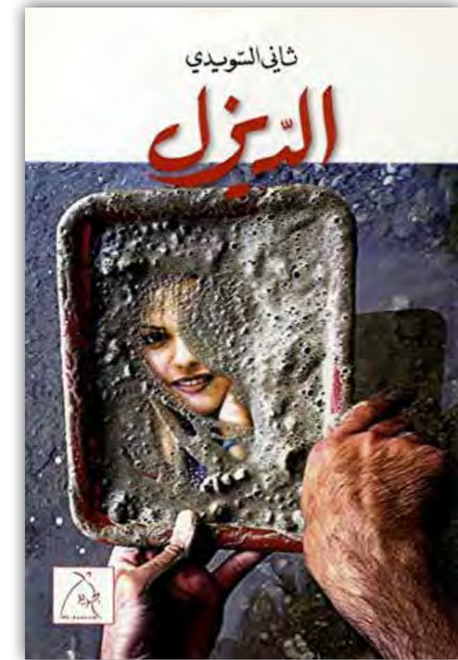
في كتاب للمفكر الفرنسي إيمانويل ليفيناس عن صديقه موريس بلانشو، صاحب "الفضاء الأدبي"، يتوقف ليفيناس عند تأملات بلانشو في شعر هولدرلين، وعن الإقامة في الشعر واللغة، حسب هايدغر، القارئ الأكبر لهولدرلين دائما. بينما يرى ليفيناس أن إقامة الشاعر - والرحالة أيضا - إنما هي إقامة في اللامكان، حيث ما ينفك يرحل، وما ينفك يكتب، وهو ينثر قصيدته فوق الأرض.

كاتب من المغرب

بوهيميا اللغة وديستوبيا البقاء

رواية "الدّيزل" لثاني السويدي

لولوة المنصوري



أختفي.. عبر اللغة السحرية وأُدخل فضاء رواية "الديزل" لثاني السويدي، حيث يأتي التشكيل المكثف أعلى من المألوف، وتنفرج دلالات سابحة في عبثها الأبديّ، مزج سحريّ بين رماد الأساطير وتحولات الأرض والتمرّد على القناعات القديمة.

ورغم أنه العمل التجريبي الأول والوحيد، لبناء نص سردي طويل، إلى أنه تجاوز الأطر التقليدية المتعارف عليها في بناء الرواية والسلوك البوهيمي للفكرة واللغة، إنها أشبه بالبرق الخاطف، الرواية الومضة، الومضة المغامرة الأطول من القصة القصيرة، والأقصر من الرواية، والتي تنتمي من حيث التوصيف الأدبي إلى "النوفيلا"، رغم أن ثاني السويدي لم يضع لها تصنيفاً، وحتى الآن هي عبارة عن نص سردي متدفق بالمجاز والرمز.

أما الفضاء المتراقص ما بين سرابها وواقعها فهو فضاء ديستيوبيّ تعلوه غيمة تحسس نبضات الوجود الراهن ما بين فرص تقبّل التحوّل أو الإذعان إلى التوحّش وخيبات الواقع التي ألقت بظلالها على بطل الرواية.

والجدير بالذكر أن ثاني السويدي أصدر الرواية عام 1994 إلا أن هناك شعورا استباقيا بالحاضر الذي يعيش فيه الإنسان تحت وطأة تفاقم أنانية الفرد وثقافة المال والاستهلاك والانجراف نحو الأزمنة السائلة ومُستنبت اللايقين.

حيث المرحلة التي ينطبق عليها توصيف زيجمونت باومان بقوله "معاً.. لكن فُرادى".

يشكل انتقال البلدة من "الصّلابة = وحدة القرية = تكاثف القبيلة " إلى "السيولة = تفكك المدينة = اغتراب الأفراد"، هي المرحلة المفصلية في تاريخ الأرض، تتحلل فيها القيم وتنصهر بسرعة تفوق الزمن اللازم لتشكّلها. كل ذلك يصيغه السويدي في روايته بلغة لمّاحة شعرية مُكثفة، ومهمورة بالموروث الحكائي الشعبي، لكن ليس باجتراره وتكراره، وإنما بإعادة إنتاج حكاية سحرية مصطبغة برائحة القديمة، تخفف من وقع السوداوية التي تبسطها الديستوبيا.

و أدب "الديستوبيا"، يجيء نقيضاً لـ"اليوتوبيا"، التي هي نوع يعبّر عن حلم المدينة الفاضلة الذي كان قد تمناه وتخيله الفيلسوف اليوناني أفلاطون، وعلى العكس من ذلك جاءت "الديستوبيا"، التي تعبر عن هواجس المدينة المُظلِمة التائهة في طفرة التحولات والتكنولوجيا المهددة بزوال القيم الإنسانية.

ولعل أكثر ما أغرى الأدباء في كتابة الديستوبيا، أنها شديدة التعبير عن واقع الأزمات التي يعيشها البشر في القرن العشرين، ولأنها أيضاً مثلت طريقاً للحالمين بالتغيير. وأظن أن ثاني السويدي كتب بعفوية مستنداً إلى كينونته وتكوينه الثقافي وظروف المجتمع ومتغيراته، أما المصطلحات والمفاهيم فهي من اجتهادات النقاد والقُرّاء.

أجواء الرواية

الرواية تبنى على حوار كامل في ليلة واحدة، تنعقد خيوط السرد عبر حوار وُلِد ليكون عقيماً، ضمير متكلّم واحد يتدفق من لسان الرّاوي العليم، صبيّ مدعو بـ"ديزل"، وهنا يمكرُ الكاتب بالقارئ ويطمس اسم البطل فلا يكاد يظهر أو يبين إلا في منتصف الرواية، عند بلوغ البطل مرحلة الانتباه والتقصّي والفضول بالجسد والافتتان بالصوت الشجيّ العذب الذي يملأ الأصقاع وعالم البحار بالغناء الوجودي الذي لا شبيه له.

"ديزل" هنا اسم صبي يسرد مراحل نموه، بلوغه، بلوغ الخطر، ونموّ البلدة في وجه الشمس الجديدة والتحوّل من الطين إلى الإسمنت، ومن لغة الماء إلى لغة الدّيزل "كانت بلدتنا بسيطة، وما زالت حتى الآن يتخمّرُ فيها أملُ الشواطئ حين يرى بيوت الفقراء تفنى، هذه البلدة، مثل لسانك يا صاحبي، كل بيوتها وجدرانها تشهد أن أُذني تسلّقت جدار الصّمت خلف البيوت، عرفت أسرارها من ثقوبها الحقيقية، ونرجسية الكهرباء الجديدة" (ص 15).

الثنائية الضدّية

أذان/أغنية..

صوت/صمت

ثنائية ضدية مثيرة للجدل يوظفها ثاني السويدي في روايته، ورغم جرأة هذه الضدية إلا أنها ممهدة للقارئ بالرّمز الذي خفف بدوره ظُلم المتلقي.

فحين يصل الصبيّ ديزل إلى مراحل البلوغ، ترتفع من حنجرته ألحانُ الأبد والعدم في هذا الكون المتداعي الأركان، ألحان الجهات الأربع، أو ألحان بلا جهات لأوتارها، صوتٌ من زمن مردة الجن والسّحرة والينابيع وخيوط الفجر الأول، يملأ الوجود سحراً وجاذبية، فيهيمن على

وليد نظمي

الأرض بسحر صوته، تخضع له البلدة بولاتها ورؤسائها، ثم يخضع له الوجود بأسره. لكن دوام الحال من المحال، تأتي الإشارات في الحُلم مذكرة اقتراب موعد العجز، ليُصاب بعدها ديزل بعجز وشلل تام يذكّره بأنه مجرد إنسان في هذا الكون، مجبول على الضعف والوهن والفناء. ورغم الشلل، يبقى الصوتُ مرغوباً بين الأنام ومحبوباً في الأصقاع، لتعود الروح إلى الحُنجرة السماوية، ويظل غناء ديزل يتردد في الأكوان محبة ونوراً وخضوعاً وجاذبية.

صوتٌ موحد ومكثّف وخاطف، يأتي بارزاً بضمير المتكلم، يقابله ضمير أبكم، يفيض الحوار الوجودي من طرف واحد، يقابله صمت مُطبق دائم السكون، إلا من ضحكة واحدة هازئة عبّر الرّاوي عنها بنقطة من الفراغ الهائل، كلسعة تهكمية مؤلمة إبان نقاش وجداني جاد، برز ذلك الحوار عبر (الحديث مع الجار) كصوت موحّد يسهب في الحكي لكنه إسهاب خاطف ومكثّف وشعري طارد لفكرة الملل، بدا الحوار أشبه بالمناجاة أو رسالة جوانيّة تخاطرية، وكأن الصبي "ديزل" في حالة مونولوج متدفق وسابح بين الأزمنة، فتارة يستبق الزمن، وتارة يتخذ من الاسترجاع أداة للتدفق بين مسارات الرواية. ينكشف لنا في النهاية أن الشخص المستمع الذي يُكلّمه ديزل - هو صبي آخر يجاوره الجلوس في ركن قصيّ في المسجد وهو "أبكم ". والبُكم هنا قد يكون مجازياً، يحتمل رمزاً دلالياً وإسقاطاً رمزياً للخرس الذي أصيبت به البلدة في طور تزاوجها بالحداثة السائلة. وما يحملنا إلى التأويل الرمزي هي صيغة الأذان التي يأمر بها البطل جاره الأبكم، "آه لو تعرف يا صديقي من أنا؟ أعرفُ جيداً أنني أتعبتُ أُذنيك هذه الليلة كثيراً، لم يعد باستطاعتي الحديث، هيّا هيّا يا صديقي الأبكم.. قد اقترب الفجرُ قُم، قُمْ وأذّن!" (ص 60).

لقد كانت صيغة أذان الأبكم صمتاً مدوّياً في الفراغ الهائل بالخيبات والتوجّس الذي ختم به ثاني السويدي روايته، إنه صمت ديستوبي ملأ مسرح النهاية بالصحاري القاحلة والرماد والأشباح والأرواح الطليقة، فما معنى أن يأتي الأذان من المسجد بصيغة الصمت اللانهائي؟

الزمان والمكان

الزمان سقف الرواية، بينما المكان هو الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث والشخوص، وهما أهم عناصر البناء الروائي، لكن ماذا لو غُيبا وفق رسم تلاعبي ذكيّ فلسفيّ تأخذ فيه اللغة الرمزية أهمية بالغة في الدلالة على وجودهما كعنصرين ثانويين؟

يبدو الزمان في رواية الديزل حُلميّاً مُغبّشاً ومتشظياً، كذلك يبدو المكان، فلا يمكننا تحديد زمن الحدث فلكياً ومكانه الجغرافي تحديداً دقيقاً، وإنما عن طريق بعض المفردات نتمكن من الاستطالة أكثر في التخمينات للوصول إلى زمن العتبة، عتبة تحوّل الجزيرة العربية وساحل الخليج العربي في أولى محاولات بروز حقول النفط والغاز، وهناك مفردات دالة بشكل مركّز على مدلولها البيئي (بيئة رأس الخيمة القديمة جداً)، ولكن دونما تحديد زمني مفصليّ. من ضمن هذه المفردات الدالة على المكان المؤسس للزمن (البرقع/عمامات بيضاء/خناجر/حكايات سحرة يطيرون على الجبال/أصوات الرجال على الجبال كعواء الذئاب" دلالة على الندبة عند قبائل رؤوس جبال الحجر). لكن سرعان ما يتلاشى هذا التخمين حين يبرز لنا رسم آخر مؤلف من رموز زمنية دالة على حِقبة ما قبل الإسلام، حيث زمن الآلهة والأساطير الموروثة وطقوس تقديسها في شبه الجزيرة العربية "حين تقدّمتُ نحوهم قاموا ووضعوا نِعالهم فوق رؤوسهم، وظلوا يرقصون تحية لي، مُعتقدين أن الآلهة تمشي فوقهم وتلبَسُ نعالهم، وعليهم أن يرقصوا بها تحية لي" (ص 52).

هذا ما يؤكد لنا أن ثاني السويدي لم يرغب بتحديد الزمان وإنما بتعزيز فكرة فلسفية قائمة على تشظيه وتناثره وحدوث الأحداث المترامية كلها داخل بوتقة زمنية واحدة هي "الحلم". بدليل أن كل الأشياء تندمج لتتداعى بعيداً ثم تتوالى بعدها أحداث أخرى وأخرى، فتبدو لنا المشاهد بعين الكاميرا كفلاشات سينمائية سريعة وامضة وسحرية.

إن عنصر الفضاء الزمني في الرواية مسكون بموضوعات زمنية من شأنها أن حرّكت المكان ومنحته بُعداً أصيلاً وجذورياً ومُستقبلياً، فرواية الديزل زمنية بامتياز، وستقرأ على مدى تعاقب الأجيال. ومن هذه الموضوعات الزمنية التي شكّلت بؤراً مركزية داخل الرواية: الخطيئة، الرحيل، الفقد، التحوّل، قصص الجن، السّحر، الخرافات والأساطير، الموت الذي هو مبتدأ الحياة، القماط الذي هو الكفن ذاته ومنتهى الحدث، الديزل بما فيه من حمولات الزمن والتحوّل إلى المعاصرة... وغيرها.

كما أن استثمار الأفكار الفلسفية وجرأة الأسئلة الوجودية وصياغتها شعرياً دقّق من سحر النص ومنحه بُعداً متحدّياً ومتحركاً بين الأزمنة، "هؤلاء البشر مُحنّطون، يعرفون البحر والسماء والمسجد، لكنهم لم يسألوا أنفسهم يوماً لماذا يغرقون؟ لماذا لم يتعوّدون العيش تحت الماء.. وتتعوّد الأسماك العيش في البر؟ لماذا هذا التقييد والحصار الإلهي؟ لماذا أعطى الرّب الجزء الأكبر من الأرض للأسماك. ولماذا يفوقُ عددهم البشر؟ قد يظن الناس أن هذه إرادة إلهية هدفها أن يأكلوا فقط" (ص 27).


وليد نظمي

ونجد ذلك الحس الفلسفي في العناد والتساؤل، يحتويه حاضن شعري آمِن، في قوله، "هذه الشمس التي ما زالت، ومنذ الأزل، تبكي ضوءًا، ونحن نرى ونتدفأ بُكائها، مُعتقدين أنها ضاحكة، مُبتسمة، تنام كما ننام، ولا أحد يتساءل: أيٌّ منا ينام قبلاً، نحن أم الشمس؟" (ص 52).

الأيقونات في الرواية

• البحر: رمز للتحوّل وعدم الاستقرار، رمز للحركة والتجدد والديمومة المتقلّبة، وحضور البحر في الرواية يأخذ طابعاً ذكورياً متحكماً بمصير البلدة وأرزاقها ونسائها، فتارة تستأنس به البلدة، وتارة تأنف جبروته الهائل، وهو مصدر للهرب إلى البعيد في اللامتناهي من العالم، لذا في مشهد حسي سوريالي نجد إحدى نساء الرواية وهي أخت البطل، تختار البحر زوجاً لها وتنجبُ منه الأبناء لتطلق عليهم اسم "الخطايا الملونة"، وتعطي لكل سمكة اسماً من أسماء البر، وهذا بلا شك توظيف لخرافة شعبية دارجة في دول الخليج، وتعبير رمزي يحيل إلى بحث إناث البلدة عن مصدر للهروب من الأعراف الضيقة، وإن كان هذا المصدر هو مركز لمدارات شاسعة من الضياع والخوف والاضطراب، إلا أنه الوحيد الذي يملك حق الأسماء، "البحرُ، آه هذا البحر، كم وددتُ أن أركب هذا الجمل المائي، أتموّج فوق سنامه نحو رحلةٍ لا أعرفُ إن كان شيءٌ من جلد أختي باقياً بعد أن سرقه المِلح وهي تبحثُ عن زوجٍ بحريّ" (ص 28).

• المرأة: المرأة في الرواية هي واحدة، ومتعددة، ومتحوّلة إلى أدوار مختلفة.

• المرأة الأخت التي تزوجت البحر (ص 12).

• امرأة الظلام التي جلست بين الشيخ وبين الصبي ديزل (ص 24).

• جُثة الأم وعباءتها تحت شجرة السّدر (ص 25).

• امرأة الماء، امرأة واحدة وصامتة على وجهها البرقع تظهر مع قبيلة من الرجال في جزيرة غامضة، وتحمل في يديها جرّة

الماء، تنظر إلى ديزل وتجتاز مراحل البصر في داخله (ص 37).

ويبقى الجوهر دالاً على أنثى واحدة متمركزة في الذاكرة الوجدانية عند الكاتب ثاني السويدي، وكأنه أراد أن يعيدنا إلى فكرة عززتها فلسفات دينية في الهند التي تصوّر الذكاء والوضوح جزءً من العقل الذكوريّ، أما الاستيعاب والسكون فهما جزء من العقل الأنثوي، فالمرأة وحدها تستطيع أن تستوعب وتحتوي، ولهذا تصبح حاملاً، إنها تمتلك الرّحم.

كذلك في الأساطير القديمة وأسفار العهد القديم منذ فجر السلالات في جزيرة العرب وحضارات وادي الرافدين، نجد الأسطورة البابلية "الإينوما إيليش" تُصوِّر على نحو دقيق ما حصل من انقلاب على الآلهة الأم. ففي الأصل كان الوجود أنثى، وكانت الأشياء في جوهرها أمومية، ولكن بعد تحولات الأرض وحِراكها صار النظام الكونيّ أبوياً.

فالأنثى الأم في الأساطير العتيقة وبعض ديانات الشرق القديم وشرق آسيا مثّلت السكون والهدوء الذي يشبه طبيعة الأرحام والطبيعة البكر، حيث الإذعان والتقبّل وبقاء الأشياء في الفوضى الأولى من الخلق، ولكنها فوضى منظمة وهادئة وساكنة. وهنا يُسقط ثاني السويدي هذه الرمزية على الاستقرار والتقبّل على المرأة، الواحدة المتعددة في كل مجالات الحياة والرواية.

بينما الذكورة الأبوية في تلك المعتقدات قد مثّلت النشاط والحركة المتجددة والثورات، رغبة التغيير والتحكم والتّحول والانجراف نحو المستقبل، نحو المدينة والحضارات. وهنا يُسقط ثاني السويدي هذه الرمزية على البحر.. وعلى المتغيرات القادمة نحو البلدة الصغيرة الوديعة.

• العناكب: تحضر العناكب بصورة رمزية كابوسية بين حين وآخر وتنسج خيوطها بين مفاصل البيوت في البلدة كدلالة واضحة على الوهن الاجتماعي، فنجدها على الأغلب تزحف على جدران البلدة وتغتال الفتيات قويات الإرادة اللواتي يفكرن خارج الصندوق ويحاولن الاقتراب من البحر.. من حدود البلدة. حتى اختلطت أرواح البشر بأرواح العناكب، ثم بدأت العناكب تغيّر وجهتها، وتلتهم الخنّاق الذي يمثل قوت الأسرة الواحدة في البلدة. وهنا ينقلب أصل الوهن الاجتماعي المتعارف عليه طبيعياً داخل بيت العنكبوت وبين فصائلها "تبدأ الأنثى بناء البيت كعامل جذب تستقطب به الذكر، وبعد أن تتم مرحلة التزاوج، تقوم الأنثى بقتل الذكر وأكله". فبيت العنكبوت واهن اجتماعياً وقائم على أساس الاغتيال بين الزوجين والأبناء، ولا روابط للرحمة فيه. وهذا إسقاط نفسي عنيف على تأثير العولمة والحداثة السائلة على المجتمعات القروية المتلاحمة.

و قد يأخذنا تأويل نسيج العناكب بنسيج الزمن وتحديات القَدَر والدوائر الوجودية والتماثلية، وقد يرمز إلى الفخاخ في العالم وإلى هشاشة البشر وسهولة وقوعهم في الفخ، كما يرمز أيضاً إلى مكر الأشرار وخبثهم. ونسج العنكبوت في عالم الفلك هو قمريّ، حيث يصوّر دائرة الحياة والموت والعالم الظاهر وعجلة الوجود، باعتبارها الرحلة الخطرة التي تجوب متاهات النفس البشرية.

• ديزل: اسم بطل الرواية، يحمل المدلول الرمزي الأكبر والمركز المحوري الذي تدور حول نطاقه مجريات التحوّل، بدءًا بالتحول الشخصي داخل أنسجة خلايا البطل الصبي الذي يستشعر القلق الفكري والاحتراق الداخلي وتمور طفرة أمومية أنثوية بداخله تعيده إلى أصل الأشياء والتساؤل حول أصل الكون. وينطبق ذلك تماماً على وقود الديزل الذي في صميمه عبارة عن تحوّل ناتج عن الاحتراق الداخلي، فينتج خليط من عدة عناصر متجانسة وغير متجانسة لتوليد الطاقة الحركية وهذا ما يحدث للأرض، من تمدّن وتدخل الإنسان في مجريات الطبيعة وتحويل الخام إلى صناعة استهلاكية تدرّ بالأموال الطائلة.

• خيمياء الصوت: يصير للصبيّ ديزل صوت خيميائي يسحر به كل الأقاليم والبلدان والمدن البعيدة، وتخضع له شموس جديدة، وتنفتح له بيوت المحافظين والأثرياء، ويركض وراءه حشد كبير، رَتْلٌ منهم يحاول لمس يديه ليبارك له كل ما فيه حتى خطيئته، ويصبح ديزل ملك البلدان، يُفرحها ويُبكيها.

وهنا إحالة إلى اللجوء والتهافت البشري إلى الحلول العولمية، صوت ديزل الحسن والشجيّ في الرواية يملأ العالم، موازياً لصوت الاقتصاد والصناعات والثراء الشكليّ وإلى كل ما يخرجهم من فقرهم المدقع ويخدّر مشاعرهم ويؤمن لهم سهولة العيش، ويمنحهم حقاً في الراحة من مفاجآت الطبيعة، ولو بمحاربتها وإخضاعها قسراً.

كاتبة من الإمارات

الدّيزل رواية لثاني السويدي، صدرت عام 1994 من دار عيون الملايين في بيروت. وأعيد إصدارها في عام 2011 عن دار الجديد، بيروت. وفي 2012 قام ويليام هوتكنز بترجمتها إلى الإنجليزية.



وليد نظمي

المختصر

كمال بستاني



كراهية النساء عالميّا

تتناقل وسائل الإعلام والمواقع الاجتماعية يوميا جرائم تحرّش واغتصاب وتشويه وإجهاض قسري ترتكب في شتى أنحاء المعمورة ضد المرأة. لقد حاز الرجال لأنفسهم عبر القرون أحقية رمزية ومادية للهيمنة على النساء بالقوة الغاشمة، حتى باتت البطريركية نظام رعب. ولكن بفضل التعليم ودخولهن سوق الشغل، استطعن في أماكن كثيرة من العالم أن يربكن ذلك الطغيان. بيد أن توقهن إلى المساواة، وفضحهن الجرائم المرتكبة ضدّهن، أثارا حفيظة الرجال، وغذّيا رغبة ردّ الفعل، ذلك أن الصراع من أجل الانعتاق صراعٌ ضارٍ، لأن كل جماعة متسلطة لا تقبل التخلي عن امتيازاتها دون مقاومة. هذه المقاومة، الدامية أحيانا، هي التي يتوقف عندها الباحث الهولندي أبرام دو سفان في كتاب "ضدّ النساء - صعود كراهية عالمية"، ويشمل تحليله لهذه الظاهرة الجهاديين والأصوليين والرجعيين واليمين المتطرف ليبين أن لها كلها نفس الموقف من المرأة، فهي تعبّر صراحة عن كراهيتها إياها وتنكر عليها أبسط الحقوق.

نهاية الحلم الأميركي

لأول مرة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، شهد معدل الأعمار المتوقع في الولايات المتحدة تراجعا. فخلال العشريتين الأخيرتين، ما انفك عدد الموتى نتيجة الانتحار أو المخدرات أو الكحول يرتفع. وأنغوس ديتون، الفائز بجائزة نوبل للعلوم الاقتصادية، وزوجته آن كيز أستاذة العلوم الاقتصادية ببرنستون، يحذّران في كتاب "أموات اليأس" من هذه الظاهرة الذي تمسّ الطبقة العمالية البيضاء، ويبيّنان كيف يدمّر النظام الاقتصادي والاجتماعي آمال أولئك الأميركيين الذين كانوا حتى وقت قريب محمولين بالحلم الأميركي الذي يعدهم بالنجاح والرخاء. في هذا الكتاب، يرسم المؤلفان صورة عن أميركا التي أهملت غير المؤهلين تعليميا للموت يأسا وعذابا، ولم يعد يشغلها غير الثراء المتزايد للطبقة الغنية. ما يعني أن غلوّ الرأسمالية أدى إلى نهاية الحلم، مع ما يتبعه من آثار مدمرة.

التجديد لا يعني التقدم

في كتاب بعنوان "التجديدات، بحث فلسفي" يبين تييري مينيسيي، أستاذ الفلسفة بجامعة غرونوبل أن مفهوم التجديد حلّ محل ما كان يعرف بالتقدم في كامل النشاط البشري، فقد صار الجميع يصفون كل تغيير يمكن أن يحسّن أيّ نشاط بالجديد دون أن ينظروا إليه من زاوية فلسفية لفهم طبيعته. وفي رأيه أن التجديد ليس مرادفا للتقدم، ولذلك لا يمكن أن نرى في كل جديد إضافة، لأنه إما أن يكون عابرا زائلا، وإما أن يكون استعادة لما كان. وحتى لو أقررنا جدلا بأن في التغيير جديدا، فالواجب يقضي أن نعرف غايته وجدواه وحدوده، فلا يعقل أن يتواصل التجديد إلى ما لا نهاية، خاصة في هذا الظرف الذي يشهد مشاكل بيئية وصحية تهدد بزوال الإنسان، وحتى بزوال العالم. هو كتاب يطرح أسئلة هامة، ويتناولها على المستويين الإبستيمولوجي والعملي.

الحلم بتحولات جوهرية

يطرح المؤرخ الفرنسي جيروم باشي في كتابه "تحولات" مفهوم الانتقال من وضع إلى آخر بديلا لمفهوم الانهيار، فإذا كان هذا المفهوم يتصوّر مسارا فريدا مرسوما سلفا، فإن المفهوم الأول، أي التحول، يسمح بترك فسحة لما لا يمكن التكهن به، ويمنح دورا مركزيا للتعبئة السياسية، ذلك أن ثمة تحولات تحدث على المدى القصير نسبيا في خلفية أزمة المنظومة الرأسمالية، قد تكون ناتجة عن "التناقضات" البيئية التي تدمّر الكوكب، وكذلك عن توترات داخلية بين الرأسمالية الجوفية والرأسمالية التكنو- إيكولوجية. وفق هذا التحليل، يرسم الكاتب عدة سيناريوهات، تبدو كلها محتملة. وخاصة فتح إمكانيات هي من باب التحول المجتمعي والحضاري الذي يدرجنا في أنماط عيش بعيدة عن منطق المنظومة الرأسمالية، ويضعنا أمام أسئلة جوهرية: كيف يكون تنظيم إنتاج يتخلى عن مركزية الحتميات الاقتصادية؟ كيف تكون سياسة تضع الحكم الشعبي الذاتي في المقدّمة؟ كيف يمكن ربط علاقات جديدة بغير الآدميين؟ وبأيّ السبل يمكن تنمية تلك الإمكانيات؟

اللقاء كاكتشاف للذات والعالم

ليس اللقاء، غراميّا كان أم ودّيّا أم مهنيّا، أمرا زائدا في حياتنا، بل يقع في صميم وجودنا، فهو في وجه من الوجوه خروج من الذات، وحركة باتجاه الخارج، تلبية لحاجة إلى الذهاب نحو الآخر. هذه المغامرة ليست خالية من المجازفة، وحتى المخاطر، ولكنها تحمل طعم الحياة الحق. ذلك ما يطرحه المفكر الفرنسي ميشيل بيران في كتابه "اللقاء، فلسفة"، حيث يستدعي أمثلة قديمة ومعاصرة عن فلاسفة وروائيين وسينمائيين فيتنقل من أفلاطون إلى الشاعر الفرنسي كريستيان بوبان، ومن رواية "حسناء ربّانية" للسويسري ألبير كوهين إلى فيلم "على طريق ماديسون" لكلينت إيستوود، ليبين كيف أن بعض اللقاءات تعطي المرء انطباعا بأنه يبعث من جديد، وبعضها الآخر يساعده على اكتشاف ذاته. كما يحلل بعض أمثلة العشق والصداقة المثمرة كعلاقة بيكاسو ببول إيلوار، وصداقة ديفيد بوي بالملحن لو ريد، أو علاقة فولتير بالأديبة إيميلي دو شاتلي، ليؤكد أن كل لقاء حقّ هو اكتشاف للذات والعالم.

اقتصاد النظرة ودكتاتورية الرؤية

كثير هو النقد الموجه للعصر الرقمي، وأصحابه لا يرون عموما جدّةَ عالمٍ يلتقي فيه رأس المال والتكنولوجيا لأول مرة في التاريخ، فكلاهما يخضع لنفس النمو المتواصل والمتسارع، ونفس الغاية التي ترمي إلى اختزال كل شيء في موضوع حسابي. وبذلك صارت نظرة البشر هي المادة الأولية المبجلة لدى رأس المال، لاسيما أن إنتاج وإعادة إنتاج الصور يعاد تحديدهما وفق آنية توزيعها. فحالَ إنتاج الصورة، يمكن نشرها من قبل أيّ حامل سمارتفون، أي من جميع الناس. هذا التوزيع فرض نفسه فيما أسمته الباحثة أنّي لو بران في كتابها "هذا سوف يقتل ذاك" صميم اقتصاد النظرة، نتجت عنه إعادة تصور لإدراكنا، فلا يوجد شيء إلا من خلال ما تبرزه التكنولوجيا، ما خلق دكتاتورية رؤية تمنعنا من معرفة أيّ نمطية صارت تخضع لها حياتنا بشكل مستمر، وفق لوغاريتمات تجتاح سائر المجالات العلمية والسياسية والجمالية والإيثيقية والإيروسية... وكلما شعرنا بأننا أحرار ازددنا في الواقع تشييدا لأسوار أكثر سجون الصور مناعة.

الإنسان يتيم الطبيعة

يعتبر الألماني أرنولد غيهلن (1914 - 1976) من أهم رواد الأنثروبولوجيا الفلسفية، هذا التيار الذي حاور معظم المدارس الفلسفية والاجتماعية والتأويلية في مدرسة فرانكفورت. وقد عُدّ كتابه

"الإنسان" الذي صدر عام 1940، وصدرت ترجمته الفرنسية مؤخرا، من الكتب المؤسسة لهذا التيار إلى جانب كتاب "وضع الإنسان في الكون" لماكس شيلر و"درجات العضوية والإنسان" لهلموت بليسنر. في هذا الكتاب، يناقش غيهلن موقع الإنسان ككيان حيّ في الطبيعة، حسب مقاربة تنهل من علوم عصره، ومن التقليد الفلسفي للمثالية الألمانية والبراغماتية الأميركية. ومصطلح الإنسان كـ"كائن ناقص"، وغير متكيّف بيولوجيا، يبرز بنيته المادية الخاصة، المنفحة على العالم، بخلاف بنية الحيوان المتصلة بوسطها الطبيعي. وفي رأيه أن الإنسان، كيتيم الطبيعة، يحقق بقاء جنسه من خلال التعويض عن نقائصه البيولوجية بالفعل الذي يضمن له بتهيئة "طبيعة اصطناعية". أنثروبولوجيا الفعل هذه أفضت إلى نظرية المؤسسات التي سيطورها غيهلن لاحقا، والتي يضع هنا خطوطها الأولى.

عين السلطة

لماذا فشلت مشاريع التنمية ودمّرت البيئة رغم الأموال الضخمة المرصودة؟ في كتاب "عين الدولة"، يفكك الأميركي جيمس سكوت، أستاذ العلوم السياسية بجامعة ييل، المنطق البيروقراطي والعلمي الذي قامت عليه تلك المشاريع الحداثية، ليقف على مبدأ التحكم في الطبيعة والمجتمعات البشرية. يستعرض سكوت كل مخططات التسلط من الاستثمار العلمي إلى بعث أولى الإحصائيات والألقاب، ومن المذهب الثوري اللينيني إلى إعمارية الفرنسي لوكوربوزيي، ومن التعاضد السوفييتي إلى سياسة تجميع الناس في قرى بتنزانيا ليبين كيف آلت كلها إلى تفقير العالم المادي والاجتماعي وخنقه. فمشاريع السلطة بأشكالها التصنيفية ذات القياس الموحد أهملت دور آليات التعديل والمسارات الفوضوية في المحافظة على أنظمة اجتماعية حيوية، مثلما أهملت المعارف المحلية وهمشتها. وسكوت ينتقد تلك المقاربات التسلطية المركزية المتعالية، ويدافع عن دور أشكال المعارف الأكثر بساطة، تلك التي لها صلة وثيقة بالتجربة الملموسة، وقدرة على التكيف مع الظروف.

عالمية الفن المعاصر

هل كانت نيويورك فعلا هي مركز التجديد الفني منذ 1945 كما يشاع؟ في كتاب "مولد الفن المعاصر" تبين بياتريس جوايو برونيل أن الدراسة المتأنية تدحض هذا الأسطورة وتبين أن الخمسينات شهدت ظهور منظومة عالمية غير متساوية لإنتاج أعمال وتكريس أسماء، تقوم على التنافس بين البلدان والمتاحف والتجار والفنانين وهواة جمع التشكيلات، وتزعم كلها أنها الأسبق. والكاتبة تتحدث هنا عن الأعمال والأشخاص، وتتوقف عند منعرجات حاسمة كاختيار بعض الفنانين النزعة المادية أي الاشتغال على المواد المصنوعة، والسادية المازوشية وتسييس المقاربة الفنية خاصة في كوبا وفيتنام، والمحسوسية كما في البرازيل وبولندا، والفن الحركي في إيطاليا ويوغسلافيا، والدادائية الجديدة في اليابان والأداء الفني في النمسا فضلا عن عولمة الهابيننغ والبوب آرت، لتؤكد أن الفن المعاصر لم يكن حكرا على نيويورك بل شمل العالم كله منذ نهاية الحرب العالمية الثانية.

نظرة إنسانية متفائلة

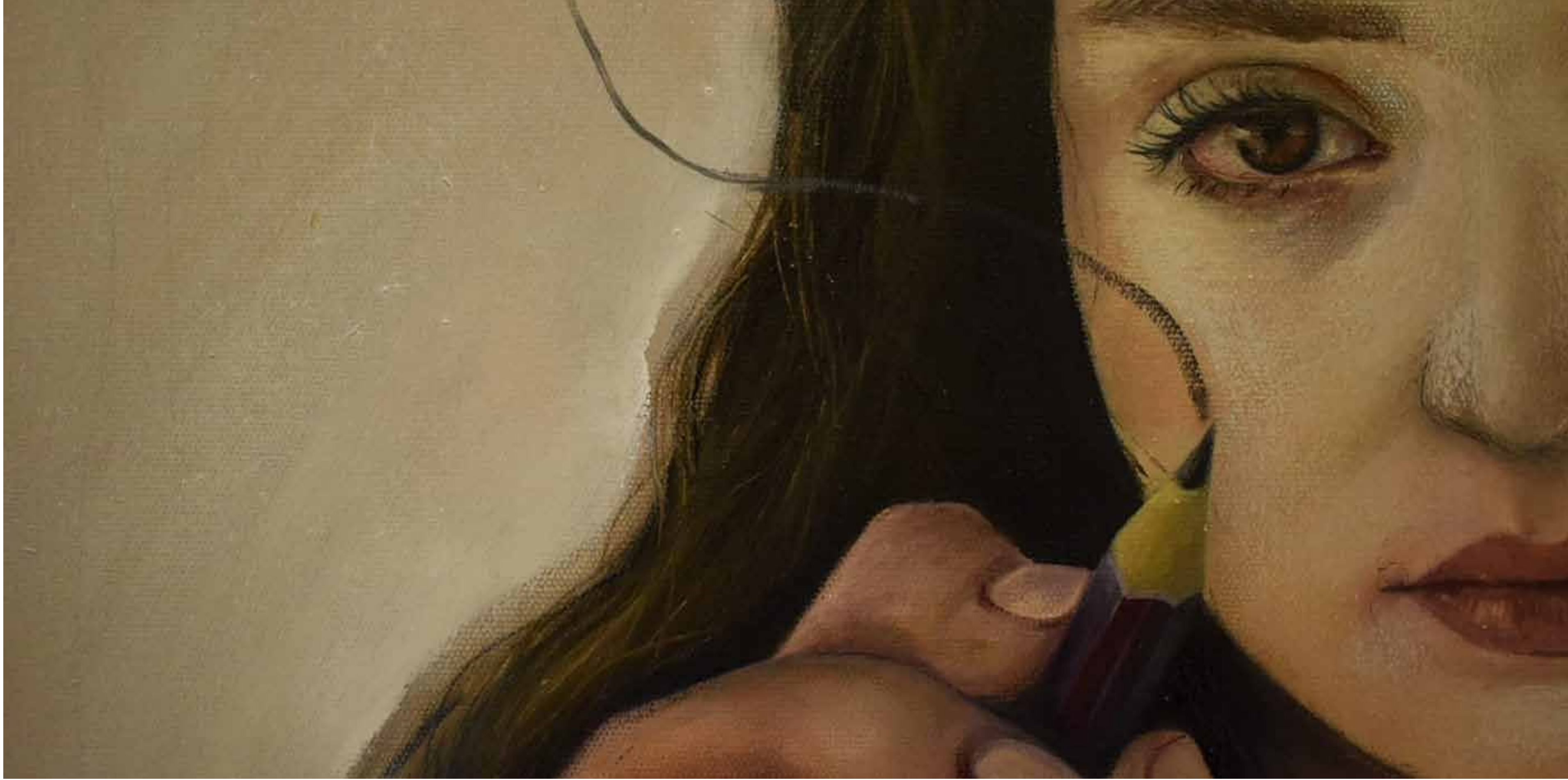
في كتاب "الإنسانية، تاريخ متفائل" يعرض الهولندي روتجر بريغمان فكرة راديكالية، "تقض مضاجع كبار هذا العالم، وتحاربها الأديان والأيديولوجيات، ولا تذكرها وسائل الإعلام إلا لماما، رغم أنها حاضرة في شتى مجالات العلم" كما يقول. هي فكرة يبيّنها التطور وتؤكدها الحياة المعيشة، وترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة الإنسان حتى صارت لا تلفت الانتباه. ولو كنا نملك الشجاعة للنظر إليها جدّيا، فسوف تتجلى أمامنا بوضوح تامّ، وربما يُحدث التفطن إليها ثورة، لأنها قد تقلب المجتمع رأسا على عقب، ولو استقرت في أذهاننا فسوف تصبح علاجا يغيّر الحياة، فلا ننظر إلى العالم بعدئذ بنفس الكيفية. هذه الفكرة هي أنّ الناس في معظمهم طيبون. وهذا الكتاب الذي يطرح موضوع الإنسانية بأسلوب يجمع بين الصرامة والبيداغوجيا والطرافة، ويفتح على آفاق جديدة، لقي نجاحا عالميا يضاهي نجاح سابقه، للمؤلف نفسه "طوباويات واقعية" الذي ترجم هو أيضا إلى أكثر من ثلاثين لغة من لغات العالم.

الإقامة في الأرض بشكل مغاير

منذ تجربة الحجر الصحي، يجدّ الأفراد والدول في البحث عن كيفية رفعه، ويتمنون العودة إلى سالف أوضاعهم، بفضل عودة سريعة ونشيطة، ولكن ثمة كيفية أخرى لاستخلاص دروس هذه التجربة، لاسيما من قبل من يشكّون في رفع الحجر لكون الأزمة مرتبطة بأزمة أخرى أشدّ خطورة هي النظام المناخي الجديد. فإن نحن استطعنا الحجر، أصبح التدرب عليه فرصة كي نفهم أخيرا أين نقيم، وعلى أيّ أرض سوف نلتف في غياب التطور على المنهاج القديم. في كتاب "أين أنا؟" الذي يعقب كتابه السابق "أيّ أرض نطأ؟ وكيف نوجّه بوصلتنا سياسيا؟" يدعو الفيلسوف برونو لاتور الناس إلى حسن استغلال الأرض التي يقيمون فيها ويستعيدون طعم الحرية والانعتاق ولكن بطريقة مغايرة، تأخذ بعين الاعتبار أننا لسنا ملاّك الأرض، بل نتقاسمها مع كائنات أخرى، يجدر بنا احترامها.

الوضع البشري بعد الأزمة

إن تأثير الوسط يختلف باختلاف البنية الجسدية والذهنية لكل فرد، إذ ثمة فرق بين تأقلم الرضيع وتأقلم الكهل مع الطبيعة والفضاء والزمن، وما نحن عليه اليوم لن يكون هو نفسه من الغد، ولا بد لأجسادنا وأذهاننا التي تغيرها الحياة أن تتكيف مع عالم لا ينفك يتجدد. في كتاب "أرواح وفصول" يبين عالم التحليل النفسي بوريس سيرولنيك أن الرجال والنساء، الآباء والأمهات، يشهدون تغير مواقعهم بأثر معطى جديد يقلب التصورات التقليدية عن المذكر والمؤنث، ويعيد توزيع هوية ودور كل فرد داخل الأسرة. وفي رأيه أننا ضيّعنا البوصلة، وصرنا تائهين توجّهنا الرياح حيثما شاءت، ولا بدّ من استعادة زمام الأمور بعد أن أدركنا أن الإنسان ليس فوق الطبيعة ولا هو أسمى من الحيوانات، بل هو عنصر من عناصر الطبيعة، وأن الهيمنة كانت فيما مضى تكيفا لضمان الوجود، أما اليوم فلم تعد تخلف غير المصائب.



لينا هداية

كاتب من لبنان مقيم في ليدز - بريطانيا

الفلاسفة وإشكالية التلقيح

أبوبكر العيادي

عند استشراء الجائحة، وجد الإنسان نفسه أمام ثلاثة حلول: الحصانة الجماعية أو العلاج أو التلقيح. فأمّا الحصانة الجماعية، فقد خاب من جرّبها، وأمّا العلاج فلم يظهر حتى الآن أيّ دواء ناجع، ولم يبق سوى اللقاح، الذي بدا للعارفين أنه الوسيلة الوحيدة لمقاومة الكوفيد. ولكن تلقيح الناس ليس بالسهولة التي نتصور، فقد عارضته فئات كثيرة، فيما دعا بعضهم إلى التريث قبل الإقدام على خطوة لا يعلمون عواقبها. فهل من حق الفرد رفض اللقاح باسم حرية الاختيار، أم أن رفضه ذاك سوف يشكل خطرا على المجموعة، ما قد يرغم السلطات المعنية على جعل التلقيح إجباريّا؟ فما رأي الفلاسفة في هذه الإشكالية؟

التردد الذي يسود شرائح مجتمعية كثيرة، بين راض بالتلقيح ورافض إياه، يحيل إلى تعارض فلسفي قديم، بين من يعتقد أن الطبيعة الإنسانية ثابتة، تمثل معطى وجبرية، ولا يمكن المساس بها، وبين من يؤكد أن ثمة ليونة في الذاتية البيولوجية ينبغي تطوير إمكاناتها. فهل هذا هو سبب انقسام الناس بين مؤيد للقاح ومناهض له، أم أن ثمّة أسبابا أخرى، كنظرية المؤامرة التي ساهمت الإنترنت في توسيع دائرتها عالميا، حتى وجدنا من يعتبر أن الفيروس صنع مخبريا لغايات تجارية؟ الفلاسفة المحدثون، الذين يواجهون كبقية خلق الله هذه الأزمة الصحية، هم أيضا بشر يواجهون ما نواجه، وردود أفعالهم لا تختلف عن ردة فعل الإنسان العادي أمام اللقاح، فإما القبول بلا نقاش لغياب البديل، وإما التريث حتى تزداد الأمور وضوحا، وإما الرفض التامّ.

لا شيء يسمح بالقول إن اللقاح ضد فيروس كورونا قد يكون خطيرا، حسب الفيلسوف الألماني ماركوس غابريال، والذين يؤمنون بذلك، ويرفضون التلقيح هم إمّا غير مطلعين كما ينبغي، أو سيّئي النيّة. هؤلاء ليسوا أحرارا في قرارهم، لأن سلوكهم هذا سوف يعطل نجاعة حملات التلقيح، ويمنع بلوغ عتبة الحصانة الجماعية. ومن ثَمّ لا سبيل إلا بجعل التلقيح إجباريا. وفي رأيه أننا قد نتفهم احتراس من لا يحيط علما باللقاح ويرفض عن جهل أكثر مما يرفض عن خوف، ولكن من يرفض برغم حسن اطلاعه، فموقفه مدان أخلاقيا، لأن الحصانة الجماعية أهم من هوس كل فرد بالسيطرة على جسده، وحصر حق تقرير المصير في إبرة أمر تافه قياسا بالآثار المدمرة التي قد يسببها فشل حملة التلقيح.

يؤيده الفيلسوف المغربي عليّ بنمخلوف، فهو يرى أن مسألة الاختيار ترتكز على مبدأ الرضا: بمَ أرضى، وكيف أرضى. وهو مبدأ أدرج في القانون الفرنسي عام 2002 لوضع حدّ للأبوية الطبية التي تعتقد أن الطبيب يعرف ما يصلح بمرضاه خيرا منهم. فالرضا يشترط صرامة إيثيقية أساسية، ما دام المرء يمارس استقلاليته، ولكن ينبغي أن ينجم عن حرية ودراية، فلا استقلالية من دونهما. ومن ثَمّ فإننا نختار بناء على كذا... حتى القرارات الفردية تُتّخذ بحسب العوامل الاجتماعية، وغالبا ما يكون أولئك الذين يطالبون بالاختيار بمفردهم أكثر الناس قابلية للتأثر بآراء الآخرين في الواقع. ولذلك يلح المفكر العربي على توعية الناس وتربيتهم على حسن استعمال الاستقلالية حتى يميزوا المعلومة الصائبة ممّا ليست كذلك. ومن ثَمّ فهو يحذر من الخلط بين أنواع الشك. فلئن كان الشك العلمي محمودا، فإن الريبة والتحدي والظنون تسيء أكثر مما تنفع، مثلما يحذر من استعمال الاستقلالية في إلحاق الضرر بالآخرين، وخاصة في هذه الأزمة الصحية، وفي مجال الصحة العامة، سيكون نجاح اللقاح مرهونا بالطريقة التي



فؤاد حمدي


كاترين مالابو - نعيش إرهاصات ثورة بيوتكنولوجية


فرنسيس وولف – غاضب ممن يناهضون التلقيح، ويغذون اللاعقلانية

سوف يلقاه بها المجتمع، كرهان للعدالة الاجتماعية.

أما الفيلسوف الفرنسي فرنسيس وولف، فلم يخف خجله من بلده الذي يفاخر بأنه أنتج الأنوار ضدّ الخرافة والشعوذة والتطير، وأنجب باستور الذي ابتكر التلقيح، وأقام نظاما صحيّا متطورا، ولكنه اليوم أكثر البلدان احتراسا من التلقيح. وفي رأيه أن طب التلقيح أفضل ما أبدعه الإنسان، فهو ناجع وغير مكلّف وماكر بالمعنى الفلسفي للكلمة، لكونه يستعمل أسلحة الطبيعة ضدّ نفسها، فيقي الشرّ بالشرّ بعد أن يحوّله إلى خير، وهذا يذكّر بال«ميتيس» لدى الإغريق القدامى، بمعنى الذكاء الماكر. كما أعرب وولف عن غضبه ضدّ التيار المعادي للقاح الذي لا يقتصر على القائلين بنظرية المؤامرة وحدهم بل يتعداه إلى دعاة اللاعقلانية والمناهضين للأنسنة، وذكّر بأن العلاقة التي ربطها الحداثيون بالطبيعة تقوم على تصورين متناقضين، أولهما ظهر في القرن الثامن عشر ويتمثل في إنسانية منتصرة قادرة على قهر الطبيعة بفضل الذكاء البروميثيوسي، وهو تصور بسيط نوعا ما، رغم أنه جاءنا بالأسبرين والبنسيلين والمضادات الحيوية والعلاج الكيمياوي وزرع الأعضاء والتخدير والتصوير بالأشعة واللقاحات، أي كل ما سمح بإطالة العمر والعيش في مَنَعة من الأدواء الذي فتكت بالبشرية طوال قرون، ولكن هذا التصور فقد معناه بعد الوعي الإيكولوجي الحديث. وثانيهما، وهو لا يقل تبسيطا عن الأول، أن الإنسان برغبته اللامتناهية في القوة والعظمة هو السبب الرئيسي للكوارث، ومنها هذه الجائحة لأننا تخيلنا أننا صرنا محميين من المخاطر الطبيعية، ولم نعد نتصور أن الطبيعة خطيرة. واليوم إذ نقف ضدّ اللقاح، فلأننا نخاف من الإنسان أكثر مما نخاف من الطبيعة، وكأن الخوف من المرض أقلّ من الخوف من العلاج، وننسى أن اللقاح قضى على أغلب الأمراض الخطيرة من الحصبة الألمانية إلى الجدري مرورا بالكُزاز والسّعال الديكيّ والحصبة وشلل الأطفال.

كذلك الفرنسية كاترين مالابو، المتخصصة في علم ما فوق الجينات Epigenetics (أو علم التَّخَلُّق المتعاقب وعلم جديد يُعنى بدراسة التغيرات التي تحدث لنمط ظاهري وراثي لأسباب لا تتعلق بتغير تسلسل ال «دنا») فهي لا تفهم مقاومة كثير من البشر لحملات التلقيح. صحيح أن مثل هذه اللقاحات تستخدم لأول مرة في التاريخ، فاللقاح في العادة مصل يحتوي على فيروس عاطل أو ميّت، ولكن المخاوف التي تحوم حول إمكانية تأثير هذا اللقاح الجديد على الجينوم، أي على الحمض النووي الريبوزي منقوص الأكسجين DNA ليس لها ما يبررها، لأن ال «رنا» لا يحوّر ال


فانيسا نوروك – أفضل النظر إلى المسألة كرعاية بدل أزمة


أنجليك ديل ري – الجائحة فرصة للتفكير في صحة الإنسان بشكل مغاير

«دنا» بل يعمل على سطحه (والسابقة الإغريقية epi تعني فوق، خارج، حول) ولا يدخله، وتشبه مالابو العملية بترقيم موسيقي يعزفه من يشاء كما يشاء دون أن يحوّر الأصل. وهي إذ تؤكد أن اللقاحات ليست علاجا جينيا، فإنها تعتقد أن الخوف قد يكتسي شرعيته إذا ثبت أن تلك التحولات الجينية السطحية قابلة للانتقال إلى الخلفة، وهو ما ذهب إليه الفرنسي جان باتيست لامارك (1744-1829) الذي بيّن أن ثمة تنويعات تمسّ بعض الأفراد يمكن أن تنتقل إلى الأجيال اللاحقة، دون أن تسيء إلى النوع، على هامش التطور كما عرّفه داروين. وتعترف مالابو بوجود مشكلين في هذه الحالة: الأول، احتمال التأثير على النسل إذا لم نحكم التصرف في هذا النوع من اللقاح، والثاني أن ال«رنا» هشّ وغير ثابت، ما يحتّم حفظه في درجة حرارة منخفضة جدّا، وهذا أمر ستنتج عنه بالضرورة صعوبات. تقول مالابو إننا نشهد إرهاصات ثورة جديدة بيوتكنولوجية سوف تسمح بإمكانات طبية واسعة، ولا بدّ أن يكون العلماء أكثر حضورا كي يشرحوا للناس طبيعة اللقاح الجديد ويطمئنوهم.»

غير أن فيليب هونمان، المتخصص في فلسفة العلوم، يتساءل ما إذا كان اللقاح ضدّ فيروس كورونا يمنع تطور المرض فقط أم يقي أيضا عدواه، فالمخابر التي أنتجت اللقاحات المتوافرة اليوم (مودرنا، بفايزر، أوكسفورد، سبوتنيك) لم تنشر مجمل معطياتها، ولا تزال ظلال كثيرة قائمة. ويركز على ثلاث نقاط:

أولا، إذا كان اللقاح يمنع تطور المرض فقط، ولا يمنع انتشاره، فإن رهان الغيرية يسقط، لأن اختيار عدم التلقيح يصبح أمرا شخصيا وليد قرار يخص الفرد، ولا يشكل خطرا على غيره. أما إذا كان اللقاح يمنع الداء والعدوى في الوقت نفسه، فالأمر يختلف، لأن المسألة لا تخص الفرد وحده عندئذ بل تخص كافة أفراد المجتمع، لأنهم سينتفعون بأثر حماية اللقاح لكل فرد. وهنا، يقول هونمان، نجد أنفسنا أمام مفارقة: إن تمّ تلقيح جميع الناس مع آثار جانبية نادرة، فمن مصلحتي ألا أخضع للتلقيح، بل أغتنم تلقيح الآخرين، ولكن إذا فكّر كل فرد بهذه الطريقة، فلن يخضع للتلقيح أحد، وبذلك تتواصل الجائحة، ولا مجال لصدّ تبعات هذه المفارقة سوى بالدعوة إلى تحمل المسؤولية أخلاقيا.

ثانيا، توجد تقنيتا تلقيح في الوقت الراهن، واحدة كلاسيكية تقوم على حقن بروتينات منقّاة من انعكاس الفيروس في الجسد، شأن اللقاحات المعروفة، والثانية حديثة وتتمثل في حقن شيفرة من الحمض النووي الريبوزي RNA في الجسد لكي يُولّد داخل الخلايا عنصرا خارجيا قادرا على تنشيط جهاز المناعة، حتى يمكن


غيوم لوبلان – الاحتجاجات تخفي الفردانية المفرطة لمجتمعاتنا


علي بنمخلوف – لكي يقبل الناس اللقاح، ينبغي أن يقدَّم كصالح عامّ

إقحام إجابة لقاحية واقية. وهنا، يقول هونمان، نكون أمام التعارض المعهود في الفلسفة أو الاقتصاد بين المخاطر والارتياب. بخصوص اللقاح الكلاسيكي، تمّ احتساب احتمال المخاطر والآثار الجانبية حسب معطيات إحصائية معلومة. أمّا فيما يتعلق باللقاح الجديد من نوع «رنا»، قد تكون النتائج مذهلة ولكننا ندخل في الشكّ لأننا لا نملك أي معطى عن تطبيق مثل هذه التقنيات على الإنسان.

ثالثا، لا أحد يعرف كم وقتا سوف تحمينا تلك اللقاحات من الكوفيد. هنا أيضا احتمالان، إما أن نكون أمام سيناريو شبيه بالحصبة، فتكون حقنة واحدة كافية للوقاية من المرض مدى الحياة. وإما أن نكون أمام سيناريو شبيه بالإنفلونزا، عندئذ ينبغي تجديد التلقيح كلّ سنة أو سنتين، لأن الفيروس بصدد التحول بسرعة، ولو أن تحول فيروس الإنفلونزا أسرع.

وفي غياب تلك المعطيات، يعتقد هونمان أن من المستحسن الانتظار قليلا، إذا لم يكن الفرد من الشريحة العمرية الهشّة، أي من هم فوق السبعين.

بيد أن هذا لا يطمئن مفكرة أخرى هي أنجيليك ديل ري، التي ترى أننا في ظرف عُلّق فيه مبدأ الحذر بدعوى أن الجائحة ولّدت حالة طارئة، ولا بدّ من التعجيل بالتصدّي للكوفيد، وبذلك تمّ تقديم الوقاية على واجب الحذر، رغم أن لجنة علماء مستقلة عدّدت المخاطر التي يمكن أن تنجم عن اللقاحات الحديثة. كما لاحظت أن الهيئة العليا للصحة خططت لحملة التلقيح واشترت جرعات اللقاح رغم أن المخابر لم تنشر شيئا عن معطياتها. عملية الشراء العمياء هذه إشكاليةٌ بالنسبة إليها: إذا تمّ شراء مئات الملايين من اللقاحات، فذلك يعني أن مبالغ هامة من المال العامّ صرفت، ما قد يفسر في نظرها وجود مؤشرات خطيرة دفعت المسؤولين إلى التلكؤ، وكأنهم أدركوا أنهم تسرّعوا في اقتناء لقاح لا يعرفون عنه شيئا.

وفي رأيها أن هذه الجائحة فرصة للتفكير في صحة الإنسان بطريقة مغايرة، والانتقال من نموذج قتالي، ننظر فيه إلى الفيروس كعدو ينبغي سحقه ومحقه بتمكين الجسد من الأسلحة الضرورية، إلى نموذج بيئي ننظر فيه بشكل أوسع إلى تفاعلات جسد الإنسان مع العوامل المؤدية إلى المرض والبيئة، عملا بما صار يعرف بالأكسبوزوم exposome (وهو مصطلح صاغه العالم البريطاني كريستوفر وايلد، ويعني مجمل العوامل البيئية التي يتعرض لها الجسم من المخاض إلى الموت). ذلك أن التلوث بكل أشكاله يؤدي إلى تكاثر الأمراض المزمنة، وأن تدمير النُّظم البيئية الأرضية يزيد المخاطر الوبائية، وهو ما أكّده مؤخرا المنبر الحكومي الدولي للعلوم والسياسات في مجال التنوع البيولوجي وخدمات النظم الإيكولوجية، في تقريره عن علاقة بين


ماركوس غابريال – إن لم يوجد عدد معقول يقبل التلقيح فأنا مع إجباريته

انقراض الكائنات الحية والتهديد الوبائي. ولذلك فهي تدعو إلى التريث حتى تنشر المخابر نتائجها، ونتأكد من حقيقة هذه اللقاحات وجدواها وآثارها الجانبية، وتقول: «أخشى أن يؤدي التركيز المفرط على حملات التطعيم هذه إلى الاعتقاد بأننا توصلنا إلى حلٍّ معجز على المدى القصير، والحال أن وضع البشرية في العالم هو الذي يحتاج إلى مراجعة.»

نفس القلق أعربت عنه فانيسّا نوروك، أستاذة النظرية السياسية والإيثيقية بجامعة باريس 8، حيث قالت إن بعضهم يعتقد أننا نجهل اليوم الآثار الجانبية المحتملة للّقاح رغم التجارب التي أجريت، ولكننا ننسى في الوقت نفسه جهلا آخر لا يقل أهمية عن الأول، وهو الآثار الجانبية للمرض وعواقبه على المدى البعيد، ولا سيما على المستوى العصبي. وفي رأيها أن من الأفضل أن ننظر إلى المسألة من زاوية العناية care. وهي مقاربة اقترحتها عالمة النفس الأمريكية كارول جيلّيغان في نهاية القرن الماضي، حتى نتحمل شكل الطارئ ونتخلص من وهم السيطرة المطلقة، ونغادر الإطار التقليدي للمسؤولية، فننتقل من مفهوم المسؤولية الجوهرية إلى المسؤولية العلائقية، ونتأمل شبكة العلاقات التي جعلت مثل هذه الجائحة ممكنة. هذه المقاربة تتوجه إلى المستقبل وليس إلى الماضي، وتلزمنا بخوض أعمال مشتركة للتصرف في هذه المشاكل بدل البحث عن مذنبين أو أكباش فداء.

أمّا غيوم لو بلان، أستاذ الفلسفة السياسية والاجتماعية في جامعة باريس ديدرو، فيعتبر الامتناع عن التلقيح نوعا من إرادة الفرد المشروعة في استعادة سلطته على جسده، ونوعا من الأنانية أيضا يعكس استهانة الفرد بارتباطه بأفراد المجتمع، ويستغرب أن يعلن بعضهم رفضهم للتلقيح والحال أنهم ملقَّحون منذ صغرهم ضد شتى الأمراض. ويتساءل: «ما هو اللقاح؟ ليس سلاحا سيدمّر تهديدا بيولوجيا ويجعلنا أسياد الكائنات الحية. كلا، إنه جهاز يسمح للإنسان بأن يغامر في وسط يحتوي على فيروسات وميكروبات. ومن ثَمّ لا بدّ من النظر إليه، من زاوية فلسفية، كشكل من التكيف، بدل الامتلاك أو السيطرة، فنحن نؤلف بيننا وبين الفيروسات، لنكوّن منطقة تعايش وتجاور.

صحيح أننا مع لقاحات من نوع «رنا» ندخل عصرًا جديدًا من لقاحات غير مسبوقة، لم تُختبر من قبل. بالنسبة لجورج كانغويلهم (1904-1995)، فيلسوف الإبستيمولوجيا والطب، تبدو التقنية امتدادا للحياة في خدمة الحياة. هذا هو بالضبط ما نحاول القيام به مع هذا الابتكار. من وجهة نظري، لا يوجد سبب مقنع لمعارضته، طالما ظلت البروتوكولات الأمنية صارمة. هذا لا يمنعني من فهم المشككين والمحترسين، القلقين إزاء هذه التقنيات الحيوية الجديدة أو الذين يريدون الانتظار لمعرفة الآثار الجانبية قبل اتخاذ قرارهم، طالما أن هذا لا يقودنا إلى رؤية تآمرية.

ولا تزال المواقف بين أخذ وردّ، غير أن استفحال الداء وتحوّله مثل كائن أسطوريّ لا يني يتخذ أشكالا أكثر خطورة، ويمعن في شلّ الاقتصاد العالمي، قد يدفع الناس إلى قبول التلقيح مكرَهين، سواء بدافع الخوف، أو بقرارات حكومية قد تُفرَض بالقوة في البلدان الفقيرة والنامية، وتفرض بطرق غير مباشرة في البلدان الديمقراطية، كأن تجعل الأسفار في الداخل والخارج مشروطة بوثيقة تلقيح.

كاتب من تونس مقيم في باريس



هيثم الزبيدي

نعاتبكم على تقبّل الوصايا

تذهب إلى الطبيب ربما 50 مرة ويعطيك التشخيص الصحيح. إذا كنت من غير المتشككين، تصير تؤمن بأن الأطباء يعطونك التشخيص الصحيح دائما. أغلب الأمراض مباشرة وأحادية السبب. أغلب التشخيصات مباشرة ولا تحتاج إلى الكثير من الخبرة الطبية. الاستنتاج هو أن الأطباء يعرفون كل شيء وعلة. يردون على أسئلتك ويصير ما يقولونه هو الحكمة.

تسأل صديقا أسئلة من كل نوع وشكل. تختاره من بين آخرين لأنه "يعرف". إذا كان محظوظا والأسئلة في نطاق معارفه، أو كنت محدودا وما تسأل عنه في إطار ضيق، فإنّ هذا الصديق يصبح بمنزلة العارف. الاستنتاج أن هذا الصديق سيرد دائما بشكل دقيق. ما سيقوله في أشياء أخرى هو الحق دائما.

هذه علاقتنا بالأسئلة والأجوبة والتساؤلات والردود. هذه علاقتنا بأغلب المعلومات. نثق بالمصدر بعد تجربته فيما نعرفه، ثم ننسى موضوع التدقيق والاستفسار. تسود الثقة حتى في حالة عدم الفهم. هناك غيرنا من فكّر أو يفكّر بالأمر. إذا كانت المنظومة الدينية أو الأيديولوجية أو الحزبية صحيحة ومفهومة في 500 من التعليمات والجمل والوصايا، ولكننا لا نفهم أو لا نستفسر عن الوصايا والتعليمات المكملة، فإنّ الاستنتاج أنّ ما لا نفهمه لا يعني أننا لا نقبل به. افهم أول 500 منها والمئات التي تليها صحيحة حتى لو لم تفهمها. وما نقبله يتحوّل بمرور الوقت إلى مسلمات، بل إلى إيمان. هذا ما يجعل مهمة الأحزاب والمنظومات الفكرية القائمة على الايحاء بالإيمان الديني أسهل وأبسط. غذّ التساؤلات البسيطة والمتوسطة بردود وحجج مقنعة، واترك الباقي للمتلقي نفسه.

هذه نظرة خطيرة للأشياء. لأن ترسيخ فكرة أن الأيديولوجيات الدينية والسياسية تعرف، وأنها سترد على كل شيء، هو ما يغذّي عالما يزداد انغلاقا. انغلاق استثنائي فعلا، حتى بما يتعلق بالأيديولوجيا الشعبوية التي تنتشر في يومنا هذا. في السابق جاءت موجات سياسية قومية وماركسية ويسار مركب على اختيارات مجتزأة لتفسيرات الشيوعية على الطرق السوفييتية والصينية والتروتسكية. ثم جاءت موجات التفسير السنّي والشيعي للدين الإسلامي، وكل منها باجتهادات مركبة عميقة أو حركية أو ساذجة بدورها. تصدرت التفسيرات الإخوانية والسلفية المشهد السنّي وتصدرت الخمينية بحركيّتها الخامنئية المشهد الشيعي. التفسير اليهودي للديانة الموسوية استبق كثيرا التفسيرات الإسلامية للقرآن والحديث. مطلوب من اليهودي المتفاني أن يقبل التفسير التوراتي والوصايا كما هي، فهم منها ما فهم أو عجز عن إدراك البقية. الشعبوية فهمت الدرس وجاء بوريس جونسون ليأخذ بريطانيا إلى بريكست، وجاء ترامب ليأخذ الولايات المتحدة إلى تمرد سياسي أولا، ثم إلى تمرد على الحكم كما شهدنا في تظاهرات مؤيديه في مبنى الكابيتول. حكايتا جونسون وترامب لا تزالان في البداية. الاثنان حصلا على تأييد رابح في بريطانيا وآخر على الحافة الخاسرة من تقارب استثنائي بين الاختيار بين جو بايدن ودونالد ترامب. لا يمكن لأيّ عاقل أن يرى مناصفة تقريبية في الأصوات الممنوحة لسياسي ويتجاهلها. الفوز أو الخسارة بما يقرب من نصف الأصوات رسالة للجميع: لا تستهن بالزعيم الذي يقف أمامك.

إنه الإيمان الآن من دون أيديولوجيا وأديان. جونسون يقول الحق أو يكذب غير مهم. الناخب صدقه. صدق أول كلامه، ويمكن أن يستمر بتصديق كل ما يقوله لاحقا. الشيء نفسه يمكن أن يقال عن ترامب. عندما تراهما، أو ترى من يحاول محاكاتهما في دول أصغر وأقل أهمية، تعرف أنهما ينظران إلى نفسيهما نظرة أنبياء للذات. مرة أخرى الخطر يكمن في أن متنبيي هذا الزمان يجدان الملايين ممن لديهم القدرة على قبول البدايات من الوصايا، ومن ثم السير قدما في قبول أيّ وصايا غثة وسمينة لاحقا.

هذا ما يحدث في الغرب في تركيبة يفترض أنها واعية ومطلعة. فكيف بحالنا في عالمنا المنقاد بأهواء وتوجهات إسلامية، بل ومسيحية كي لا ننسى ما يمكن أن يصدر عن مؤسسات وأشخاص في عمق التوجه الأرثوذكسي المسيحي؟ أعتقد أن المشهد أمامنا يكشف عن هذا الانقياد بما لا يترك مجالا للشك.

هذا واقعنا الذي يدفع إلى العتب الموجّه مرات ومرات إلى المثقفين العرب. السياسيون يبررون افعالهم بالنتائج. فماذا حقق مثقفنا من نتائج؟ أنا أرى أن تونسية بسيطة تؤمن بالعلمانية وتحدت ضغوط إسلاميي النهضة أو ترهيب السلفيين في الشارع، يمكن أن تكون أوقفت التمدد المؤدلج في عالمها المحدود والبسيط أكثر وبأضعاف مما حققه مثقف عربي متردد. لا تقبل أن تمدد إيمانها البسيط بالدين والعلمانية معا ليكون مفتوحا على كل شيء. مثقفونا، وخصوصا من تحركهم مصالحهم، يقبلون ■

كاتب من العراق مقيم في لندن